THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR [illegible]

TITLE OF THESIS [illegible]

[illegible]

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED [illegible]

YEAR THIS DEGREE GRANTED [illegible]

[illegible]

[illegible]

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR   Dieter Hartmetz

TITLE OF THESIS   Georg Büchners *Lenz*: antiidealistische Wendung zur Wirklichkeit im Ausdruckbereich des Wahnsinns.

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED   Doctor of Philosophy

YEAR THIS DEGREE GRANTED   1973

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

GEORG BÜCHNERS LENZ:
ANTIIDEALISTISCHE WENDUNG ZUR WIRKLICHKEIT
IM AUSDRUCKSBEREICH DES WAHNSINNS

by

© DIETER HARTMETZ

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1973

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled GEORG BÜCHNERS LENZ: ANTIIDEALISTISCHE WENDUNG ZUR WIRKLICHKEIT IM AUSDRUCKSBEREICH DES WAHNSINNS submitted by Dieter Hartmetz in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

ABSTRACT

Georg Büchner's only narrative work, the fragment Lenz (1835), has been admired by psychologists and literary critics alike for its penetrating insights into the bewildering experiences of a schizophrenic personality. While it is true that Lenz may be considered as a remarkably accurate psychiatric study in artistic form, Büchner has employed the theme of insanity not merely to demonstrate that mental illness is a real, ever-threatening "possibility of life" and that the world of Lenz is only an extreme case of man's general disposition, but rather as a poetic device to distort the conventional and customary world. Through Lenz, Büchner exemplifies a fundamental problem of man in the post-idealistic period: his alienation from society, from nature, and from God.

Büchner's changes of the historically documented case history already indicate his intention: the concern with the problem of reality and with man's experience of reality. An analysis of Lenz's relationship to the world around him reveals the desperate but ill-fated attempt of an individual to overcome his alienation with nature, to return to a lost way of existence where everything is in total harmony. But the reality which presents itself to Lenz lacks this longed for wholeness and unity; it is fragmentary and incomprehensible. Instead of life and vitality Lenz encounters death and the inability to overcome it, instead of goodness and perfection a world of suffering, which, like Ahasver, the Wandering Jew, is forever denied redemption and peace.

The theme of insanity, which is present in every one of Büchner's works, serves a dual purpose. Firstly, it emphasizes that in a mad, senseless world all attempts to improve the human lot are equally mad and destined to failure; the only way to carry on in such a madhouse is to be completely insane or to take refuge in some *idée fixe*. Secondly, in the special case of *Lenz*, Büchner uses the experiences of a deranged mind to illustrate the deranged relationship between man and nature. Lenz's one-sided, highly subjective perceptions reveal the insularity of the individual and reflect the loss of a harmonious, orderly cosmos which had once given human life its reassuring sense of wholeness, direction and meaning.

Büchner tries to discredit the idealistic attempt of reconciling the discrepancies in the world. The claim that mankind was constantly perfecting itself and would eventually achieve a new harmony with nature, a 'heaven on earth' as Fichte proclaimed, calls forth his protest. He condemns such idealization of life as a distortion of the real facts. In his literary works, which mirror the crisis and negation of idealism, he has objectified his view of society and history. The deep skepticism displayed there is equally a result of his frustrations as a social revolutionary and of his contention that human existence is essentially without meaning and hope.

ABSTRACT (GERMAN)

Georg Büchners Erzählfragment Lenz wird von Psychologen wie von Literaturwissenschaftlern gepriesen wegen der erstaunlichen Einsichten in die verwirrenden Erfahrungen einer schizoiden Persönlichkeit und wegen der klinischen Exaktheit, mit welcher diese Erfahrungen beschrieben werden. Büchner verwendet den Wahnsinn jedoch nicht nur zur Demonstration dafür, dass geistige Erkrankung eine reale, ständig drohende "Möglichkeit des Daseins" ist, dass die Sonderwelt von Lenz ein Grenzfall des Menschlichen darstellt, sondern vielmehr als poetisches Mittel zur Verfremdung der gewohnten Welt. In der exemplarischen Situation von Lenz wird ein Grundproblem des nachidealistischen Menschen konkret: seine Entfremdung von der Gesellschaft, der Natur und dem Göttlichen.

An Büchners Veränderung der historischen Quellen zeigt sich bereits seine Intention: die Auseinandersetzung mit dem Problem der Wirklichkeit und Wirklichkeitserfahrung. Die Analyse der Lenzschen Welt offenbart das verzweifelte, aber vergebliche Bemühen eines Einzel-Ich, seine Entfremdung von der Natur zu überwinden und die ursprüngliche, aber verlorene Natureinheit des Menschen zu erzwingen. Der von Lenz erfahrenen Wirklichkeit mangelt jedoch die erstrebte Harmonie und Ganzheit; sie ist im Gegenteil fragmentarisch und unverständlich. Das Leben präsentiert sich ihm als entseeltes, erstarrtes Sein, als Tod. Anstatt Geborgenheit und Vollkommenheit findet er eine zum Leiden verdammte Welt, der, ähnlich wie Ahasver, Erlösung und Frieden für ewig verweigert ist.

Der Topos des Wahnsinns, nachweisbar im Gesamtwerk Büchners, hat eine doppelte Funktion. Einerseits wird damit ausgedrückt, dass in

einer sinnlosen, verrückten Welt alle Versuche, die trostlose Situation der Menschheit zu verbessern, selbst verrückt und zum Scheitern verurteilt sind; nur noch im Wahnsinn oder vermittels fixer Ideen lässt es sich in diesem Irrenhaus aushalten. Andererseits illustriert Büchner in der Erzählung Lenz an den Erfahrungen eines erkrankten Bewusstseins das erkrankte Verhältnis zwischen Mensch und Natur. Das extrem subjektive Erleben von Lenz offenbart die Vereinzelung des Individuums sowie den Verlust einer objektiven, allgemeingültigen Seinsordnung, die dem menschlichen Leben Richtung und Sinn gibt.

Büchner will den idealistischen Versuch einer Aussöhnung der in der Welt vorhandenen Gegensätze als subjektive Konstruktion entlarven. Die Idee einer progressiven Entwicklung der Menschheit hin zu neuer Natureinheit, einem Fichteschen 'Himmel auf Erden', provoziert seinen Widerspruch. Er verurteilt die Idealisierung des Lebens als Fälschung der tatsächlichen Verhältnisse. In seiner Dichtung, in der sich Krise und Überwindung des Idealismus spiegeln, hat er sein Verhältnis zur Geschichte und Gesellschaft objektiviert. Der tiefe Skeptizismus, der sich hier niedergeschlagen hat, entspringt sowohl der Enttäuschung des Sozialrevolutionärs wie auch der Überzeugung, dass das menschliche Leben wesentlich sinn- und hoffnungslos sei.

ACKNOWLEDGMENT

I should like to express my gratitude to Dr. Gerwin Marahrens and the members of the Ph.D. Supervisory Committee for their guidance and stimulating criticism. I am also indebted to Dr. Friedrich Gaede and his colleagues at Dalhousie University, Halifax.

Special words of thanks are due to the Canada Council for its generous financial support and to Dalhousie University for a rewarding Visiting Research Fellowship.

LISTE DER ABKÜRZUNGEN

(Nicht aufgeführt sind allgemein gebräuchliche Abkürzungen wie "vgl." oder "hrsg.".)

DU = Der Deutschunterricht

DVLG = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

EG = Etudes Germaniques

GL&L = German Life and Letters

GQ = German Quarterly

GR = Germanic Review

GRM = Germanisch-romanische Monatsschrift

JFDH = Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (Tübingen)

MLR = Modern Language Review

W.d.F. = Wege der Forschung, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt (hier speziell der Band LIII = Georg Büchner, hrsg. von Wolfgang Martens)

WW = Wirkendes Wort

ZDP = Zeitschrift für Deutsche Philologie

INHALTSVERZEICHNIS

KAPITEL I

EINLEITUNG

In der zweiten Auflage seiner Büchner-Monographie stellte Hans Mayer in einem zusätzlichen Bericht über den Forschungsstand fest, dass Georg Büchner nunmehr "unbestreitbar" zu den Autoren der Weltliteratur zu zählen sei.[1] Mayers abschliessende Prophezeiung--"von Georg Büchner wird noch oft die Rede sein. Seine Aktualität ist grösser denn je"--hat sich in der in letzter Zeit stark angeschwollenen Zahl wissenschaftlicher Arbeiten bestätigt. So promovierten im Jahr 1968 allein in den Vereinigten Staaten vier Germanisten mit Dissertationen über Büchner.[2] Das wachsende Interesse hat sich hauptsächlich in zwei wichtigen Veröffentlichungen gezeigt, die seit Jahren zu den vordringlichsten Desideraten der Büchner-Forschung gehörten: einer ausführlichen Bibliographie[3] und einer neuen historisch-kritischen Textedition.[4]

Überblickt man die voluminöse, inzwischen schon stark spezialisierte Sekundärliteratur, dann mag der Eindruck entstehen, als sei das Werk Büchners "mit allen Methoden der Literaturwissenschaft bis in die letzten Winkel" erschlossen.[5] Man kann jedoch mit Lehmann darauf hinweisen, dass nicht nur textkritische Probleme ungelöst seien (bzw. waren und teilweise auch noch sind), sondern dass auch die quellen- und zeitgeschichtlichen Verhältnisse noch nicht als hinreichend erforscht gelten können.[6] Dies trifft auch für die Erzählung Lenz zu, wo wesentliche Aspekte noch ungeklärt sind, einschliesslich Fragen des Gehalts, des intendierten Sinns und der 'realistischen' Darstellungsweise. Durch die weitgehende Beschränkung der werkimmanenten Methode

auf formalästhetische und strukturelle Analysen wurden geistesgeschichtliche Probleme ebenso vernachlässigt wie biographische und stoffgeschichtliche Zusammenhänge. Diese Feststellung war teilweise richtungsweisend für Thema und Methodik der vorliegenden Dissertation. Sie fragt nach Büchners Deutung der Welt, vor allem unter dem Gesichtspunkt der dichterischen Objektivierung, und behandelt das Verhältnis von literarischer und ausser-literarischer Wirklichkeit. Eine solche Untersuchung ist auch deshalb gerechtfertigt, da Büchners philosophische Schriften jetzt erstmals vollständig zugängig sind und ein von Lesefehlern und sinnverändernden Kontaminationen gereinigter Text vorliegt. Wie sehr die 'Güte' des Textes die jeweilige Interpretation beeinflussen kann, lässt sich gerade am Drama Woyzeck erkennen, vor allem bei Arbeiten, die vorwiegend werkimmanent verfahren und sich dabei auf eine der "Leseausgaben" Bergemanns stützen.[7]

A. Lenz in der Forschung

Über die allgemeine Situation der Büchner-Forschung, über ihre Ergebnisse und Ziele informieren am besten die Forschungsberichte von Horst Oppel und Richard Thieberger,[8] der bereits erwähnte Bericht Hans Mayers in der zweiten Auflage seiner Monographie sowie die amerikanische Dissertation von Ingeborg Baumgartner.[9] Auf spezielle Ergebnisse der Lenz-Forschung geht Peter Hasubek kurz in seiner Stilanalyse ein.[10] Hasubek betrachtet die frühen Arbeiten über Lenz als "veraltet und in ihren Ergebnissen als überholt" (S. 34). Er bezieht sich damit auf die inzwischen unerreichbare Dissertation von Kurt Voss;[11] die Studien von Paul Landau, Herrmann Pongs und Karl Viëtor werden nicht erwähnt.

Paul Landau hält Lenz für eine unvollendete Teilepisode einer

geplanten Novelle.[12] Er versteht die Erzählung als objektive Darstellung einer seelischen Zerrüttung im Rahmen der "ewig harmonischen Natur" (I, 113). Landau lobt besonders die Landschaftsschilderungen und den "impressionistischen" Stil (I, 109). Das "Kunstgespräch" interpretiert er als Büchners "ästhetisches Bekenntnis" zu einer Darstellungsweise, welche die Forderung nach dem "konsequenten Naturalismus" vorwegnimmt (I, 119 f.). Erwähnenswert ist der Hinweis auf die pietistisch-mystischen Tendenzen Oberlins und der Steinthalbauern. Voss knüpft an die Vorarbeit Landaus an; er übernimmt dessen Realismus-Naturalismus-These, verwendet jedoch die Formulierung "konsequenter Impressionismus" (S. 8). Seine Dissertation befasst sich hauptsächlich mit historisch-biographischen Quellen: dem Oberlin-Tagebuch, D. E. Stöbers Oberlin-Biographie, Tiecks Novelle _Aufruhr in den Cevennen_, V. Hugos und J. R. M. Lenz' Kunsttheorien sowie Büchners seelischer Krise in Giessen. Die Erzählung wird als eine Darstellung geistiger Umnachtung verstanden, durch welche sich Büchner von dieser drohenden Gefahr befreit habe.

Das zunächst geringe Interesse der Forschung an der Erzählung spiegelt sich in dem zeitlichen Abstand zwischen den ersten drei Studien: Landau 1909, Voss 1922, Pongs 1935. Hermann Pongs behandelt die Erzählung unter dem Aspekt des Dämonischen.[13] Er versteht sie als eine ausgesprochene "Künstlernovelle" (S. 254), als Negativ zu Mörikes _Mozart_-Dichtung. Lenz gehe an seinem Künstlertum zugrunde: seine Seele sei der "_Schauplatz, auf dem die hellen und dunklen Mächte des Daseins miteinander ringen_" (S. 255). Oberlins "biedermeierliche Welt" sei die Gegenwelt des Dämonischen, seine Abreise--als "Wendepunkt" der Novelle bestimmt--unterbreche die "Heilung" und liefere Lenz wieder den zerstörerischen Dämonen aus. Im Gegensatz zur _Mozart_-Novelle, die Pongs

als "Dämonie der Fülle" begreift, gestalte die Lenz-Dichtung die "Dämonie der Leere"; sie bedrohe den Künstler, der die Bindung an das Absolute verloren habe (S. 263-265). Trotz mancher aufschlussreichen Beobachtungen vermögen wir der Deutung von Pongs nicht zu folgen. Doch macht er die wichtige Feststellung, dass es in der Erzählung nicht mehr zu einer symbolischen Aussage kommt: "Im Bereich der Symptome aber kann kein Symbol sich bilden" (S. 265).

Knapp zwei Jahre später legte Karl Viëtor seine Lenz-Interpretation vor, da er den Thesen Pongs nicht zustimmen konnte.[14] Viëtors Studie zeichnet sich aus durch ihre Einfachheit. Sie würdigt Büchners exakte Seelenanalyse und sieht in der Gestaltung existentieller Grunderfahrungen, der "Angst" vor dem Wahnsinn und dem Abgrund des Lebens, den eigentlichen Sinn der Erzählung. Lenz ist auf der Suche nach Gott; aber er endet im Nihilismus, wie die übrigen Helden Büchners, da sich ihm das Leben als sinnlos erweist (S. 162). Für Büchner selbst konstatiert Viëtor einen "verzweifelten Nihilismus" als Grundlage seiner Weltanschauung (S. 167). Im Kunstgespräch entwickele Lenz die "naturalistische Schönheitslehre" Büchners (S. 166). Viëtor bestimmt diesen "künstlerischen Naturalismus" dann als "gegen-idealistischen Radikalismus" (S. 167) und identifiziert ihn mit der "realistischen" Prosa des späten Goethe (S. 164). In der Erstveröffentlichung seiner Studie (1937) wies Viëtor darauf hin, dass jede ästhetisch dargestellte Welt, auch die naturalistisch geschilderte, bereits eine "gedeutete" Wirklichkeit sei (S. 10); in der Monographie hat er diese Stelle jedoch ausgespart. Auf die spezifischen Wirklichkeitserfahrungen von Lenz und das Realitätsproblem geht er nicht näher ein.

Im Gegensatz zu Viëtor, der in Büchners Werk die metaphysischen

Aspekte in den Vordergrund rückt, betont Hans Mayer die historischen und soziologischen. Im <u>Lenz</u> gestalte Büchner das Problem von Individuum und seinem Verhältnis zu den Mitmenschen. Der Wahnsinn soll ausdrücken, dass die gesellschaftlichen Ordnungen und die Beziehungen zwischen den Menschen gestört sind. Symptome der daraus resultierenden Entfremdung des Einzelnen sind Vereinsamung und Langeweile, Atheismus und Verzweiflung über das sinnlose Leiden in der Welt. Durch Lenz verkünde Büchner seine Kunsttheorie. Diese beruhe nicht auf ästhetischen Prinzipien, sondern auf einer betont <u>ethischen</u> Gesinnung; sie sei "nichts anderes als die Übertragung des Gegensatzes von idealistischer und naturalistischer Weltsicht . . . aus der Ebene der politischen Theorie in jene des Denkens über Kunst" (S. 282 f.).

Die stilistischen Arbeiten von Wilhelm Lenz, Fritz Heyn und Hans-Peter Herrmann behandeln die Erzählung innerhalb der ihnen gestellten Themen.[15] Auf den Ergebnissen dieser Forscher konnte die bereits erwähnte Stilanalyse Peter Hasubeks aufbauen. Durch die Beschränkung auf die Prosa-Dichtung sind hier beachtliche Einsichten in die sprachliche Struktur gelungen, die in der vorliegenden Arbeit mit Gewinn herangezogen werden konnten. Hasubek hat folgende Stilmittel erarbeitet: Verb-Ellipse, Bewegungsverben, Antithese, Parataxe, polysyndetische Reihung durch 'und', Reflexivkonstruktionen, Anaphorik, elliptische und abgerissene Sprechweise der Hauptfigur. Er kommt zu dem Ergebnis, dass sich die beiden polaren Zustände von "Wahnsinn" und "Geborgenheit", zwischen denen Lenz pendelt, "bis in den Stil hinein fortpflanzen und sich hier als <u>Bewegung</u> und <u>Ruhe</u> darstellen" (S. 59).

Hasubek hatte den Vorteil, mit einem neuen, verbesserten Text arbeiten zu können. Das Fehlen eines solchen Textes machte sich gerade

bei formal-ästhetischen Analysen bemerkbar. Die Unzufriedenheit mit den Bergemann-Ausgaben veranlasste Hans-Peter Herrmann, sich ausführlich mit der Textgestalt der Erzählung auseinanderzusetzen.[16] Seine Ergebnisse konnte Lehmann in der historisch-kritischen Edition auswerten. Zu den wichtigsten Beiträgen Herrmanns gehören seine Argumente für die Beibehaltung der ursprünglichen Absatztechnik--Herrmann sieht in dieser formalen Einteilung eine intendierte "Verschleierung von Übergängen" (S. 263)--sowie sein Nachweis des fragmentarischen Charakters der Erzählung, den werkimmanente Deutungen oft zu bestreiten suchen.[17]

Zu den Arbeiten, die sich mit der Erzählung nur teilweise oder im Zusammenhang mit einer bestimmten Themenstellung befassen, gehören die Publikationen von Peter Schmid, Ernst Johann und Ludwig Büttner sowie die Basler Dissertation von Mario Carlo Abutille. Ausgehend von der Heideggerschen Philosophie versucht Schmid, das "Urphänomen des Tragischen" am Werk Büchners aufzuzeigen.[18] In der Figur des Dichters Lenz verwirkliche sich die "reine tragische Existenz" (S. 85). Indem Schmid das Werk Büchners als ausgesprochene "Bekenntnisdichtung" interpretiert, ermöglicht er sich eine direkte Identifizierung von Autor und Figur. Die Darstellung Ernst Johanns, in der Serie von "rowohlts monographien", dient hauptsächlich zur Information.[19] Auf das Thema des Religiösen im _Lenz_ geht besonders Büttner in seiner zweiten Veröffentlichung über Büchner ein.[20] Seine Studie leidet jedoch unter der Überbetonung des Psychischen. Eine problematische psychologische Ausdeutung der Erzählung bietet Abutille.[21]

Ähnlich wie in den letztgenannten Studien wird die Erzählung auch von den folgenden Arbeiten englischer und amerikanischer Germanisten mitbehandelt. Das Büchner-Buch von Arthur Knight, gedacht als

Einführung für englische Leser, zeichnet sich aus durch Ressentiment gegenüber der deutschen Forschung, sodass die gepriesene pragmatische Einstellung relativiert wird.[22] Ebenfalls als Einführung konzipiert, aber frei von polemischen Angriffen, ist die Monographie von Herbert Samuel Lindenberger.[23] Neue Forschungserkenntnisse zur Lenz-Erzählung bieten diese Arbeiten kaum. Dagegen ist die Untersuchung von Stern in seinem Buch Re-interpretations in dieser Hinsicht ergiebiger.[24] Stern begreift das Werk Büchners als Versuch einer neuen Realitätsdeutung. In den Erfahrungen von Lenz drücke sich eine tiefe Skepsis aus gegenüber "our common and stable cause-and-effect interpretation of the world" (S. 141). Sterns Hauptthema ist die Analyse des Leidens. Im Leiden erfahren Büchners Figuren ihre Existenz und Wirklichkeit. Der Behauptung, Büchner gehe es ausschliesslich um "an exploration of suffering rather than . . . its abolition" (S. 98), kann man jedoch nicht zustimmen. Roy Cowen versucht in seinem Artikel nachzuweisen, dass Lenz sowohl seine Identität als auch sein Gewissen verloren habe.[25] Die beiden Dissertationen von Richards and Reeve behandeln die Werke Büchners in chronologischer Folge,[26] Richards sogar Zeile für Zeile. Beide Autoren sehen in der Erzählung hauptsächlich die pathologischen Aspekte.

Im gleichen Jahr wie Helmut Krapps Untersuchung über den Dialog bei Büchner[27] erschien Gerhart Baumanns Lenz-Studie, die sich ebenfalls auf eine Analyse formal-ästhetischer Phänomene beschränkt.[28] Baumann deutet die Erzählung als "das furchtbare Drama des seines Selbst entfremdeten Geistes", auf der hoffnungslosen Suche nach Ruhe und Geborgenheit (S. 122). In den Landschaftsschilderungen werde Konkretes und Imaginiertes "ineinandergeblendet" (S. 134) und zugleich der ständige

Wechsel extremer Stimmungselemente verdeutlicht, denen Lenz ausgesetzt sei. An einem "Grenzfall von eingeschränkter aber besonderer Gültigkeit" offenbart sich für Baumann

> die Auffassung der büchnerschen Dichtung: der Mensch das Geschöpf unergründlicher Impulse, Schauplatz dämonischer Übermächte, sodass er nicht die Kraft zu planvoller Selbstgestaltung, organischer Wachstumsfolge besitzt, sondern dem Zwang und der Willkür der Umstände, der Herrschaft der Situation ausgeliefert bleibt; daher das Zufällige, Unerbittliche, Determinierte . . . . (S. 145)

Im Gegensatz zur früheren Forschung (und teilweise auch zur späteren) negiert Baumann jede zielgerichtete Entwicklung und Gliederung innerhalb der Erzählung. Dagegen sieht er in der parataktischen Reihung von Augenblicksszenen das Stilprinzip Büchners (S. 144).[29]

Baumanns These vom "offenen Schluss" hat Benno von Wiese in die eigene Lenz-Studie aufgenommen; aber im Gegensatz zu Baumann glaubt er, in der Erzählung eine zielgerichtete Entwicklung und einen "sorgfältig durchkomponierten Aufbau" zu erkennen.[30] Von Wiese will die "künstlerische Struktur" dieses "realistischen Prosafragments" untersuchen (S. 104 f.). Das Kunstgespräch, in dem Büchner seine eigene Ästhetik formuliere, gliedere die Erzählung in zwei Teile. In enger Verbindung damit ständen zwei Bewegungsmomente: eine positive hin zur Natur, zur mitmenschlichen Welt und zum Glauben und eine negative in den Wahnsinn und Weltverlust. Vor dem Gespräch seien die Bewegungen ziemlich ausgeglichen, nach ihm aber erfahre der "Zerstörungsprozess" eine rapide Beschleunigung in den Nihilismus, den von Wiese als "negative Religion" bezeichnet (S. 121 f.). Gegenüber der These, dass die Erzählung eine progressive Entwicklung in den Wahnsinn und Gottverlust darstelle, soll hier nur daran erinnert werden, dass Büchner ausgerechnet dem "jetzt" wahnsinnigen Lenz jene ergreifenden Sätze vom

Retten in den Mund legt. Auf Einzelheiten wird am Ende von Kapitel II eingegangen.

Dass die Erzählung tatsächlich einen "kontinuierlichen Entwicklungsprozess" darstelle, will Herbert Fellmann in seiner umfangreichen, detaillierten Textanalyse an Hand äusserer wie innerer Strukturmerkmale demonstrieren.[31] Er versucht zunächst die Ansichten Baumanns und von Wieses zu widerlegen, nach denen die Erzählung als ein notwendiges Fragment mit offenem Schluss anzusehen ist. Gleichzeitig argumentiert Fellmann auch gegen all bisher angeführten Indizien, die darauf hindeuten, dass Lenz ein Fragment im Sinne einer nicht-vollendeten Dichtung ist. Die Ergebnisse der jüngsten Textkritik (H.-P. Herrmann und W. Lehmann) haben Fellmann hier widerlegt. Im Gegensatz zu Baumann findet Fellmann deutliche Kriterien, die dafür sprechen, dass Büchner seine Dichtung "mit fast mathematischer Präzision aufgebaut" und die einzelnen Teile in einem zielgerichteten Ganzen integriert habe (S. 15). Dieses "Ganze" gliedert er in drei gleichlange Hauptteile (Lenz mit Oberlin, ohne Oberlin und neben Oberlin), die durch einen Prolog eingeleitet und einen Epilog abgeschlossen werden. Diese Teile werden dreigeteilt, sodass Fellmann bereits hier in den "Verdacht eines Konstruktionszwanges" gerät (Hasubek, S. 47). Die Willkür solcher Zergliederung manifestiert sich beispielhaft im Kunstgespräch, das aus quantitativen Gründen--die drei Hauptteile sollen gleichlang sein--zu einem "eingeschobenen" Bekenntnis Büchners bestimmt wird, damit es als 'Fremdkörper' herausisoliert werden kann, da "es den gleichmässigen äusseren Aufbau der Novelle stört" (S. 48) und, könnte Fellmann hinzufügen, den zeitlich-kontinuierlichen Ablauf des Geschehens.

Fellmann versteht den Wahnsinn von Lenz als Ausdruck eines

existentiellen Problems, als geistig-seelische Erschütterung eines Menschen, der "sich in die Antinomie von Endlichkeit und Unendlichkeit gestellt erfährt" (S. 28). Dieser Deutung kann man sicherlich zustimmen, zumal Fellmann die Erfahrungen von Lenz nicht als die eines historischen Einzelschicksals relativiert: "Büchner . . . verdeutlicht an diesem Sonderfall die Daseinssituation des Menschen überhaupt, wie er sie selbst erfährt und versteht" (S. 28). Unverständlich bleibt dabei, weshalb Fellmann gleichzeitig darauf beharrt, dass Büchner einen prozesshaften Ablauf schildere, denn die Begriffe "Entwicklung" und "Situation" widersprechen sich in diesem Zusammenhang.[32] Überhaupt operiert Fellmann mit Begriffen, die aus der idealistischen Ästhetik stammen (Ganzheit, Entwicklung, Notwendigkeit, Funktionalität der Teile); ihre Anwendung auf die Dichtung Büchners ist problematisch. Ausserdem vermisst man eine Analyse der spezifischen Wirklichkeitserfahrungen von Lenz sowie den Versuch, diese Erfahrungen mit den Wirklichkeitsvorstellungen Büchners in Zusammenhang zu bringen. Diese Lücke soll die vorliegende Dissertation schliessen.

Fritz Martinis "Nachwort" zum _Lenz_-Abdruck in der Reihe _Klassische deutsche Dichtung_ zeichnet sich aus durch die geraffte Zusammenfassung wesentlicher Forschungsergebnisse.[33] Die Erzählung wird verstanden als ein verzweifelter Kampf "gegen die Dämonie der Sinnentleerung der Existenz" (S. 587). Martini hebt besonders Eigenheiten der Büchnerschen Prosa hervor, ihre Verkürzung und ihre dynamische Ausdruckskraft.

Über das Verhältnis der _Lenz_-Dichtung zur historischen Quelle unterrichten die Beiträge von Pütz und Parker;[34] auf sie wird im Zusammenhang der stoffgeschichtlichen Erörterungen in Kapitel II einge-

gangen. Erstaunliche Einsichten zum "Problem des Erzählers" macht Johannes Anderegg in einer knappen, sorgfältigen Textanalyse der ersten elf Sätze der Erzählung.[35] Anderegg bemerkt, dass trotz der vorherrschenden subjektiven Perspektive der Hauptfigur ein zweiter, objektiver Erzählerstandpunkt erkennbar ist, obwohl er sich nirgends eindeutig festlegen lässt. Diese Beobachtung muss jedoch auf den analysierten Text eingeschränkt werden. Der jüngste Beitrag, der sich ausschliesslich mit Lenz befasst, stammt von Erna Kritsch Neuse.[36] Es soll darin gezeigt werden, dass Lenz weder Fragment noch "Halbnovelle" ist, sondern eine echte "Novelle" mit zwei sich kontrapunktisch entsprechenden Teilen und einem klar erkennbaren "Wendepunkt".[37] Das Argument, dass die "kontrapunktische Gegenüberstellung" als Strukturprinzip der Erzählung anzusehen sei (S. 208), beruht auf Vereinfachungen und kann nicht überzeugen.

In seiner Dissertation über die dichterische Gestaltung des Wahnsinns widmet Albrecht Schöne der Lenz-Erzählung ein ganzes Kapitel unter der deutenden Überschrift "Der Mensch an der Grenze".[38] Schöne ist besonders daran interessiert aufzuzeigen, dass es in der Dichtung weniger um die psychologische Richtigkeit der Wahnsinnsdarstellung geht als vielmehr um einen ästhetischen Versuch der Realitätsdeutung. Büchners Lenz nimmt bei ihm eine Sonderstellung ein als die einzige deutsche Dichtung, die eine wirklichkeitsgetreue Krankheitsdarstellung verbindet mit der dichterischen Transzendierung dieser Wirklichkeit (S. 25). Schönes Einsichten in die Erzählung konnten hier mitherangezogen werden, auch wenn wir seine Gesamtdeutung--der Wahnsinn spiegele eine "Möglichkeit des Daseins" [Lenz-Zitat!], welche die "Gegenwelt" als "erhöhtes Dasein" erscheinen lasse (S. 58)--nur teilweise akzep-

tieren können. Mit den psychopathologischen Aspekten der Erzählung befassen sich Beiträge von Walter Moos, Gernot Rath und Gerhard Irle; sie werden in Kapitel V besprochen.

Über die "Ironie und das Verhältnis zur Wirklichkeit im Werk Georg Büchners" hat Peter Klaus Jansen 1968 eine erschöpfende Dissertation vorgelegt, in der auch die Erzählung mit zirka 160 Seiten behandelt wird.[39] Der Begriff "Ironie" kann verwirren; gemeint ist nicht ein ästhetisches Prinzip (etwa 'romantische Ironie'), sondern ein existentielles: die Verhaltensweise einer Figur zur Wirklichkeit, der sie ausgesetzt wird.[40] Jansen postuliert vier Möglichkeiten des Abweichens vom normalen Verhältnis: souveräne Gewalt über die Wirklichkeit (positiv), zwanghafte Entfremdung (negativ), zwanghaftes Ausgesetztsein (negativ) und bewusste Hingabe (positiv). Alle vier Formen gelangen nach Jansen in der Dichtung Büchners zur Darstellung. Seine Figuren haben ein gebrochenes Wirklichkeitsverhältnis; das normale Gleichgewicht zwischen Subjekt und Welt ist gestört. Sie empfinden die Welt daher als nicht mehr heil oder ohne Heil. Bei Lenz überwiegt, ähnlich wie bei Woyzeck, das negative, zwanghafte Verhalten: die Wirklichkeit entleert sich und bedroht ihn zugleich. In der Sprachnot, im Stammeln und Verstummen findet diese "passive Ironie" ihren formalen Ausdruck.

Jansen belegt seine Deutungen mit ausgedehnten stilistischen Untersuchungen. Es gelingen ihm dadurch beachtliche Einblicke in die Thematik und Struktur der Erzählung. Überzeugend ist der Nachweis, dass die Aufsprengung der erzählerischen Struktur durch motivische Verknüpfung der Teile überwunden wird, sodass eine grosse Dichte der Textur entsteht, die das zerstückte Geschehen doch noch zusammenhält

(S. 246).[41] Seiner Deutung des Kunstgesprächs können wir dagegen nicht zustimmen. Das Problem der Realität selbst und Büchners Deutung der Welt wird von Jansen nicht diskutiert; ihm geht es ausschliesslich um die "ironischen" Verhaltensweisen der Figuren. Darum verwendet er auch konsequent die werkimmanente Methode.

B. Zweck und Methode der Untersuchung

Die Skizzierung der Forschungsergebnisse liess erkennen, welche Aspekte noch ungeklärt oder kontrovers sind. Der Überblick konnte aber nur die wichtigsten Erkenntnisse referieren und musste öfters stark vereinfachen. Er sollte vor allem eine Ausgangsbasis schaffen, von der die eigene Interpretation ausgehen und sich zugleich kritisch absetzen kann. Wenn dabei Ansichten anderer Forscher nicht geteilt werden, dann spiegelt sich darin mitunter nur die Verschiedenheit der Fragestellung oder der speziellen Betrachtungsweise. Die "mögliche Bedeutung" literarischer Texte ist nach Gadamer nahezu unendlich und ihre Deutungen vollziehen sich als "wirkungsgeschichtlicher Prozess": jeder Deutungsversuch ist eine neue "Begegnung mit einem unabgeschlossenen Geschehen".[42] In diesem Sinne versteht sich auch die vorliegende Untersuchung. Es soll aber nicht nur eine "mögliche Bedeutung des Textes" erschlossen werden, sondern zugleich der intendierte Sinn des Autors, so wie er in seinem Werk zum Ausdruck gelangt.[43] Eine Antwort wird gesucht auf die Frage: welche Absicht verfolgt Büchner in seiner Darstellung des vom Wahnsinn verfolgten Dichters Lenz? Damit wird eine Methode gefordert, die sich freihält von der Beschränkung auf ausschliesslich ästhetische Phänomene.

Da sich für die werkimmanente Orientierung Dichtung grundsätzlich als "Wortkunstwerk" konstituiert, tritt--im Gegensatz etwa zur

geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise--der thematische Aussagegehalt gelegentlich in den Hintergrund gegenüber sprachlich-formalen Kriterien. Nicht selten macht sich dabei die Tendenz bemerkbar, diese Gesichtspunkte zu verabsolutieren und die Dichtung als autonomes Kunstwerk von ihrem Schöpfer und den historisch-faktischen Bedingungen zu isolieren und das "Wort als Sinnträger und Faktor der Mitteilung zu vernachlässigen."[44] Dichtung ist trotz aller individuellen Verschiedenheit eine Auseinandersetzung mit der Welt und bezieht sich damit auf die äussere Wirklichkeit.[45] Sie ist eine spezifische, besonders geeignete Weise der Realitätsbewältigung im weitesten Sinne und in dieser Intention verwandt mit Philosophie und Wissenschaft. Kunst lässt sich daher begreifen als deutende Darstellung der Welt, als sinnliche Gestaltung von Wirklichkeitsaspekten, die der Künstler entweder tatsächlich erlebt hat oder sich zumindest als denkbare Möglichkeiten vorstellen kann.

Auch eine Erforschung dieser Aspekte sowie der Art und Weise, wie sie ästhetisch realisiert werden, ist hier beabsichtigt. An Hand des *Lenz* soll untersucht werden, welche Funktion der Wahnsinn hat, welche Beziehungen zwischen dem Wirklichkeitserleben von Lenz und demjenigen Büchners bestehen, wie sich die im Gesamtwerk dargestellte Wirklichkeit zur erfahrenen, ausser-literarischen Wirklichkeit verhält und, abschliessend, wie Büchners Weltbild und Realitätsdeutung seine ästhetische Schaffensweise beeinflusst. Dabei wird vorausgesetzt, dass sich in Büchner nicht der Dichter, Historiker, Revolutionär und Wissenschaftler voneinander isolieren lassen, dass vielmehr das Zusammenwirken dieser Bereiche jene Persönlichkeit hervorgebracht hat, die wir als Georg Büchner kennen. Das Ergebnis muss dann diese Voraussetzung rechtferti-

gen oder sie widerlegen.

Die Arbeit verwendet die genetische Methode, beginnt daher mit dem stoffgeschichtlichen Quellenmaterial (Kapitel II). In Büchners Verarbeitung von faktischen Materialien zeigen sich Eigenheiten, die in Beziehung stehen zu seiner Wirklichkeitserfahrung und seiner Dichtkunst. Zugleich geben die Veränderungen des historischen Stoffs ersten Aufschluss über die Funktion des Wahnsinns. Kapitel III untersucht ausführlich das Wirklichkeitserleben der Hauptfigur, sein Verhältnis zur Umwelt, zur Landschaft und Natur, zur Kunst. Das Problem des Religiösen wird gesondert behandelt (Kapitel IV). Im darauf folgenden Kapitel V werden diese Ergebnisse ausgewertet und die ästhetische Funktion des Wahnsinns bestimmt. Dabei fällt zugleich Licht auf die eigenartige Wirklichkeit, die in der Erzählung zum Ausdruck kommt. (In diesen Kapiteln werden Parallelstellen aus anderen Werken Büchners nur selten herangezogen, um das hier dargestellte Wirklichkeitserleben zunächst innerhalb des Kontextes zu spezifizieren, ohne die einzelnen Aspekte durch zwar verwandte, aber von aussen herangetragene Gedankengänge in ihrer Bedeutung zu überfrachten.) Kapitel VI bemüht sich um eine Zusammenfassung der im Gesamtwerk vermittelten Wirklichkeit und untersucht ihr Verhältnis zur erlebten Wirklichkeit des Dichters, wobei der Idealismus-Kritik Büchners besondere Beachtung geschenkt wird. Um ein möglichst umfassendes Gesamtbild der Büchnerschen Wirklichkeitsgestaltung zu erzielen, lässt es sich nicht verhindern, dass in diesem Teil auch bekannte Dinge nochmals referiert werden. Das abschliessende Kapitel befasst sich mit dem Realismus Büchners unter besonderer Berücksichtigung seines Weltbildes und seiner anti-idealistischen, anti-teleologischen Einstellung. Dabei wird vorausgesetzt, dass sich die

Struktur eines bestimmten Weltbildes in der Struktur der Dichtung ausdrückt, dass sich eine bestimmte Realitätsdeutung in thematischen und formalen Eigenheiten kristallisiert.

Da in dieser Dissertation oft von "Wirklichkeit", dargestellter und erlebter, empirischer und ästhetischer, und gelegentlich auch von "Realität" zu sprechen sein wird, lässt sich der Versuch einer Begriffbestimmung nicht umgehen, ohne dass dabei die fundamentalen Schwierigkeiten dieses Bestrebens, vor allem in philosophischer Hinsicht, unterschätzt werden. In den Arbeiten, die zu dieser Dissertation gelesen wurden, machte sich die Tendenz bemerkbar, die Begriffe Wirklichkeit und Realität nicht zu spezifizieren. Meist wird der Terminus Wirklichkeit bevorzugt, gelegentlich erscheinen jedoch beide Begriffe in fast identischer Bedeutung--so bei Walther Killy in seinem Buch _Wirklichkeit und Kunstcharakter_.[46] Auf die "sogenannte Begriffsklärung" glaubt Killy "verzichten" zu dürfen, da sich das Gemeinte ohnehin "aus der Einzelbetrachtung" ergebe. Denn, so argumentiert er, "solchen Begriffen auf ihren ästhetischen Leib zu rücken, ist nicht die Aufgabe der Literaturgeschichte, sondern der Philosophie, die sich seit Jahrtausenden fragt, was das Wirkliche sei" (S. 17). Erwin Leibfried hat diese Haltung zurecht kritisiert.[47] Richard Brinkmann gesteht dagegen in seinem Buch zum Realismus-Problem--_Wirklichkeit und Illusion_--die Schwierigkeiten ein, die er mit den Begriffen "Wirklichkeit", "Realität", "Objektivität" und "Subjektivität" hat.[48] Zu den wenigen, die den von ihnen gebrauchten Terminus Wirklichkeit definieren, gehört Hans Peter Jansen. Für ihn hat dieser Begriff "nur werkimmanente Gültigkeit", da er sich ausschliesslich mit der Erforschung der _Verhaltensweisen_ der Figur zur dargestellten Wirklichkeit befasst: "Wirklichkeit

meint dabei nichts anderes als die von der Figur empirisch, affektiv und rational erfahrene Realität der eigenen Existenz und ihrer Bedingungen, das heisst alles, was ihr Bewusstsein erfasst, einschliesslich der Kategorien alles Seins und Geschehens, also Zeit und Raum" (S. 65).

Die Begriffe Realität und Wirklichkeit trennt ein grundsätzlicher Unterschied: im ersten Fall handelt es sich um eine Totalität, ein objektiv Seiendes, im zweiten um die subjektive Erfahrung und Deutung dessen, was dem einzelnen aus dieser Totalität in einer bestimmten Form bewusst wird. Als "Realität" soll daher die Totalität des Seins verstanden werden, einschliesslich des Notwendigen und des Möglichen. "Wirklichkeit" meint dagegen das, was dem aufnehmenden Subjekt im Raum der Realität wirklich wird, was von ihm erfahren wird. Ein Ding hat also für mich als Subjekt dann Wirklichkeit, wenn es in meiner Welt wirksam anwesend ist. Ein mir Unbekanntes, aber doch Reales, gehört daher auch nicht zu <u>meiner</u> Wirklichkeit.[49] Dieses Moment der Wirksamkeit steckt etymologisch bereits im Wort Wirklichkeit und zeigt sich selbst im Englischen (in "actuality"), das ebensowenig wie das Französische hier eine Begriffstrennung kennt. Was gemeint ist, verdeutlicht der Ausdruck Wirklichkeits-Erleben. Als zur Wirklichkeit einer Person gehörend muss man auch Ideen, Gefühle und Träume betrachten. "Eingebildete" Krankheiten zum Beispiel sind nicht un-wirklicher als physiologisch nachweisbare. Gerade die Existenzphilosophie hat auf Phänomene wie Angst hingewiesen, die für das Wirklichkeitserleben des Menschen realer sein können als konkrete Dinge. Wirklichkeit ist subjektiv erfahrene, ausgelegte und gedeutete Realität. Wirklichkeitsverlust hat darum auch nichts mit der Realität der Dinge zu tun. Die Dinge gewinnen ihre Wirklichkeit aus

ihrem Verhältnis zum menschlichen Subjekt; Wirklichsein bedeutet seit Kant Vorgestelltsein. Unterschiedliche Wirklichkeiten oder Weltbilder ergeben sich aus der perspektivischen Stellung des Individuums zur Realität, aus seinem Verhältnis zur Realität.

Ohne der Interpretation vorausgreifen zu wollen, soll bereits hier ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Wirklichkeitsverständnis Büchners und demjenigen idealistischer Dichter angedeutet werden. Büchners Interesse richtet sich auf die subjektiven Aspekte, auf das, was dem Individuum zur Wirklichkeit wird, während sich der Idealist auf die ideelle Wirklichkeit bezieht, auf die Realität selbst.

Daran, dass die ästhetisch gestaltete Wirklichkeit trotz bedeutsamer Beziehungen grundsätzlich verschieden ist von der ausserliterarischen, wird nur deshalb erinnert, weil diese Tatsache in manchen Untersuchungen zum Realismus-Problem durch die Identifizierung von Autor und Figur verdeckt wird. Der Begriff "Realismus" selbst wird im Schlusskapitel diskutiert.

Es sei noch vermerkt, dass terminologisch geschieden wird zwischen dem allgemeinen Begriff "Natur" und dem Unterbegriff "Landschaft". Um die Anmerkungen nicht zu überlasten und um gleichzeitig dem Leser dort überflüssiges Nachschlagen zu ersparen, werden bei Zitaten aus bereits genannten Werken der Sekundärliteratur nur die Seitenzahlen (in Klammern) im Text selbst mitgeteilt (wenn der Autor feststeht) oder nur der Name und die betreffende Seitenzahl, ebenfalls in Klammern. Darüber hinaus sei hier auf das Literaturverzeichnis verwiesen, wo anschliessend an den bibliographischen Beleg auch die entsprechende, im Text der Dissertation verwendete Kurzform angeführt ist, sodass im Bedarfsfalle eine schnelle Orientierung ermöglicht wird.

KAPITEL II

BÜCHNERS LENZ UND DIE QUELLEN

Werner Lehmanns Feststellung, dass "Büchners stilistische Umformungen des stoffgeschichtlichen Quellenmaterials . . . noch nicht hinreichend untersucht" seien,[1] gilt besonders für die Erzählung Lenz. Die Forschung hat jedoch schon früh auf die Bedeutung des Oberlin-Tagebuchs hingewiesen. Bekanntlich erwähnt August Stöber bereits 1842 in seiner Monographie über J. M. R. Lenz und Friederike von Sesenheim, worin er auch Oberlins Aufzeichnungen mitteilt, die enge Beziehung zwischen Büchners Lenz-Fragment und seiner historischen Quelle.[2] Paul Landau hat diesen Abdruck des Oberlin-Tagebuchs vollständig in seine Büchner-Ausgabe von 1909 aufgenommen (II, 117-130),[3] im Gegensatz zu Bergemann, der zwar die Stöbersche Veröffentlichung von 1842 wie auch den früheren Abdruck von 1839 in der Strassburger Zeitschrift Erwinia kennt,[4] sich aber mit einer Wiedergabe des abschliessenden Teils begnügt, um so die stofflich-inhaltliche Lücke im Lenz-Text (I 100,35) provisorisch zu schliessen.[5] Erst 1956, fast fünfzig Jahre nach der Edition Landaus, erfolgte ein erneuter Abdruck der Oberlin-Quelle durch Herbert Thiele im Deutschunterricht.[6] Mit dieser Veröffentlichung macht sich auch in den Lenz-Untersuchungen jene Tendenz der neueren Büchnerforschung bemerkbar, die vor allem durch die Arbeiten Richard Thiebergers und Adolf Becks ausgelöst wurde: die Untersuchung der stoffgeschichtlichen Zusammenhänge.[7] Diese neue Orientierung verdeutlicht sich eindrucksvoll in den beiden jüngsten, dicht auf einander folgenden Abdrucken der Oberlin-Quelle durch M. B. Benn[8] und

W. Lehmann.[9]

Spezielle Vergleiche von Quelle und Dichtung sowie vorwiegend stilistische Untersuchungen gehören der neueren Forschungsorientierung an. Eine Ausnahme bildet die bereits erwähnte Bonner Dissertation von Kurt Voss (1922), jedoch sind seine Vergleiche nicht sehr ergiebig.[10] Ähnliches gilt für die knappen stilistischen Analysen Thieles. Mit dem Verhältnis der Erzählung zur historischen Quelle beschäftigen sich die beiden Spezialuntersuchungen von Parker und Pütz. Parker verzichtet ohne Begründung auf eine ausführlich vergleichende Analyse und bemüht sich lediglich um die Thematik des menschlichen Leidens und das religiöse Problem von Lenz.[11] Die Arbeit schliesst mit dem Hinweis, dass Büchners Erzählung auch eine indirekte Kritik der moralischen Engstirnigkeit Oberlins enthalte, da jener als Mensch und als geistlicher Führer dem existentiellen Leiden von Lenz verständnislos gegenüberstehe. Jedoch trifft solche Kritik weniger Oberlin selbst als die idealistische Orientierung von Religion, Moral und Kunst. Im Gegensatz zu Parker unterzieht Heinz Peter Pütz Bericht und Erzählung einer genauen vergleichenden Stilanalyse, um am Detail aufzuzeigen, wie aus einem Krankheitsbericht Dichtung entsteht, wobei er jedoch keineswegs die vielen Berührungspunkte übersieht, wo sich die Erzählung noch nicht von der Quelle befreit hat. Er kommt dabei zu bemerkenswerten gattungstypologischen Erkenntnissen. Auf Einzelheiten dieser Studie ist im folgenden noch verschiedentlich zurückzukommen.

In seinem Forschungsbericht von 1968 kritisiert Thieberger, dass sich die Büchnerforschung nur auf die Stöberschen Editionen der Oberlin-Aufzeichnungen von 1839 und 1842 bezieht, aber die ursprüngliche, wenn auch stark komprimierte Veröffentlichung von 1831 im Stuttgarter Mor-

genblatt ignoriert (S. 406).[12] Diese "Mittheilungen" Stöbers dürfen bei einer Analyse der Quellen ebensowenig unberücksichtigt bleiben wie die gleichzeitig edierten Lenz-Briefe an Salzmann, obgleich der Abdruck des Tagebuchs von 1839/1842 auch weiterhin als Hauptquelle zu betrachten ist.[13] Im folgenden soll--aufbauend auf den bisherigen Forschungsergebnissen--die Verarbeitung der identifizierbaren stoffgeschichtlichen Materialien auf ihre Bedeutung für die dichterische Intention und Gestaltungsweise untersucht werden. Wenn dabei gleichzeitig, in Analogie zu Helbigs Untersuchungen zum Drama Danton,[14] eine zahlenmässige Erfassung der Textmontagen, Textadaptionen und Textintegrationen angestrebt wird, so will dieses Bemühen keineswegs den Entwurfscharakter der Erzählung verleugnen noch die Skepsis Lehmanns hinsichtlich der Möglichkeit einer "verbindlichen Relation" ignorieren.[15]

A. Jacob Michael Reinhold Lenz

Neben den Aufzeichnungen Oberlins muss das literarische Werk von Jacob Michael Reinhold Lenz,[16] vor allem seine Anmerkungen übers Theater (1774), zum Quellenmaterial des Erzählfragments gerechnet werden. Es wird angenommen, dass Büchner das Lenzsche Werk in der dreibändigen Ausgabe Tiecks, Gesammelte Schriften (Berlin, 1828), kennenlernte, wahrscheinlich durch die Vermittlung der beiden Stöber, die in ihren Veröffentlichungen von 1831 auf diese Edition hinweisen. Darüber hinaus dürfte er einigen Produktionen von Lenz auch anderswo begegnet sein; dies gilt mit Sicherheit für das Gedicht "Die Liebe auf dem Lande", das Tieck nicht mitteilt, woraus aber Büchner im Brief an die Braut zitiert (II 428,3-21).[17] Schon Bergemann gibt als Quelle Schillers Musen-Almanach für das Jahr 1798, S. 74-79 an.

Tiecks Edition der Werke Lenz' ist unvollständig und hat eine ungewöhnliche Einleitung: auf 139 Seiten wird nicht Lenz behandelt, sondern Goethe verherrlicht. Es verbleiben für die eigentliche Einführung zu Lenz und seinem Werk kaum zwölf Seiten; sie besteht aus wenigen, mitunter falschen biographischen Notizen. Die Bewertung folgt der Perspektive von Dichtung und Wahrheit: Lenz als grillenhafter Charakter von genialischer Veranlagung, scheiternd an der Nachahmung Goethes. Von einer Berührung mit Oberlin und Strassburg am Anfang des Jahres 1778 weiss Tieck nichts. Er druckt lediglich jene erschütternden Briefe an Sarasin in Basel aus der Wahnsinnsperiode ab.

Aber nicht nur Tieck war dieser Aufenthalt in Waldbach[18] sowie das Verhältnis zwischen Friederike Brion und Lenz unbekannt geblieben. Gutzkow zeigt sich noch 1837 Büchners Braut gegenüber überrascht von dieser Neuigkeit: "Lenz ist ein ausserordentlich wichtiger Beitrag zur Literaturgeschichte, den ich völlig abdrucken lasse; denn von dieser Berührung mit Oberlin hat man bisher nichts gewusst."[19] Gutzkow hatte zwar schon früher brieflich von Büchner erfahren, dass eine "Novelle Lenz" geplant sei und dass "Lenz Göthes Stelle bei Friederiken" vertreten habe (II 487,5ff.), doch waren ihm die Einzelheiten völlig unbekannt, da er offenbar Stöbers "Mittheilungen" im Morgenblatt nicht gelesen hatte. Aber selbst der spätere Literaturforscher O. F. Gruppe wusste von der Existenz dieses Beitrags nichts und betrachtete sogar den Stöberschen Abdruck des Oberlin-Tagebuches in der Erwinia als eine persönliche Veröffentlichung des Pfarrers Oberlin.[20] Unter den wenigen, die über das Verhältnis zwischen Lenz und Friederike unterrichtet waren, befand sich auch Goethe. So wie die anderen Eingeweihten verschwieg auch er seine Kenntnis bei der Abfassung von Dichtung

und Wahrheit. Jenes vernichtende Urteil über Lenz und seine Beziehung zu Friederike wurde erst 1840 von Eckermann in die Werke aufgenommen und kann somit als stoffgeschichtliche Quelle nicht in Frage kommen.

Stöbers Absicht war es gewesen, das allgemeine Publikum und die "Literatoren" über dieses Verhältnis aufzuklären, Tiecks dürftige Angaben zu verbessern und zugleich Oberlins Aufzeichnungen mitzuteilen. Stöber lässt keinen Zweifel daran, dass er die Erlebnisse in einem kausalen Zusammenhang sieht: das Liebeserlebnis in Sesenheim und die Wahnsinnsausbrüche bei Oberlin. Büchner mag die Verhältnisse mit ähnlichen Augen betrachtet haben wie der Freund Stöber, der ihm bereitwillig alle verfügbaren Dokumente, einschliesslich der Briefe, für eine literarische Verarbeitung überliess. Auch Gutzkow, mit dem Büchner während seiner Arbeit am Lenz korrespondierte, war von dieser Perspektive Büchners überzeugt, wie aus einer Anmerkung in der Erstveröffentlichung hervorgeht: "Büchner wollte eine eigenthümliche und authentische Beziehung Lenzens zu Göthes Friederike (von Sesenheim) darstellen."[21] Es besteht kein Grund, an der Richtigkeit dieser Beobachtungen zu zweifeln, zumal hier nicht die Rede ist von der künstlerischen Grundintention der Dichtung.

Dass Büchners Rezeption der Werke Lenz' vor der Übersiedlung nach Giessen begonnen haben muss, also besonders in die Zeit des ersten Strassburger Aufenthaltes fällt, lässt sich durch zwei Indizien nachweisen. Das umfangreiche Zitat aus dem Gedicht "Die Liebe auf dem Lande" im Brief an die Braut (März 1834) setzt die gemeinsame Kenntnis dieses "alten Wiegengesanges" voraus (II 428,1f.) und liefert damit den Sommer 1833 als terminus ante quem. Die Datierung wird ausserdem gestützt durch eine bereits lange identifizierte literarische Entlehnung

im Danton aus dem Drama Der Hofmeister.[22] Da die allgemeine literarische Beeinflussung durch Jacob Lenz hinreichend nachgewiesen ist, erübrigt es sich, diese nochmals zu referieren.[23] Wichtiger sind dagegen die stoffgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen Büchners Erzählfragment und dem Werke Lenz'. Auf die dichtungstheoretischen Gemeinsamkeiten wird im letzten Kapitel eingegangen.

Die stofflich-literarische Anregung durch die Anmerkungen übers Theater ist besonders evident im sogenannten "Kunstgespräch", wo sich nahezu wörtliche Zitate und Zitatmontagen nachweisen lassen.[24] Die betreffenden Stellen werden aus Gründen der Übersicht parallel gesetzt:

Anmerkungen	Lenz
da wir eine Welt hie da um uns sehen, die der Beweis eines unendlich freihandelnden Wesens ist, so ist der erste Trieb . . . die Begierde 's ihm nachzutun, . . . ihm nachzuäffen, seine Schöpfung ins Kleine zu schaffen. (S. 333)[25]	Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie seyn soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll seyn, ihm ein wenig nachzuschaffen. (I 86,32-34)

Ausserdem entsprechen sich folgende Stellen:

Nachahmung der Natur, das heisst aller der Dinge, die wir um uns herum sehen, hören etcetera . . . Doch bald gebe ich selbst ein solches ab [Lenz denkt wohl an den Hofmeister oder die Soldaten]. (S. 333)	Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon, doch seyen sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten. (I 86,29-32)
. . . nach meiner Empfindung schätz ich den charakteristischen, selbst den Karikaturenmaler zehnmal höher als den idealischen, hyperbolisch gesprochen, denn es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrscheinlichkeit darzustellen, mit der das Genie sie erkennt, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorge-	Die Leute können auch keinen Hundsstall zeichnen. Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles . . . sind Holzpuppen. . . . Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder . . . ; er hätte dergleichen versucht im Hofmeister und den Soldaten. (I 87,3-10)

> bracht, ein solches ist. . . .
> Es ist hier nicht die Rede von
> hingekleckten Charakteren . .
> . . ; nicht von Bildern, von
> Marionettenpuppen--von Menschen. (S. 342 f.)

Die letzten Gedanken der Anmerkungen erscheinen nochmals an anderer Stelle im Kunstgespräch, freilich stark transformiert:

> man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äussern hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht. Kaufmann warf ihm vor, dass er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische Madonna finden würde. Was liegt daran, versetzte er, ich muss gestehen, ich fühle mich dabei sehr todt. (I 87,34 - 88,1)

Es ist bezeichnend für Büchners Aneignungsweise und sein dichterisches Schaffen, dass die Gedanken, die er aus den Anmerkungen entlehnt und in die Gestaltung des geradezu authentischen Kunstgesprächs einflicht, zunächst in einem Brief erscheinen, freilich bereits in persönlich verarbeiteter Form, um von hier als 'Selbstzitat' in die Dichtung einzufliessen. Vergleicht man den Brief mit den oben zitierten Lenz-Stellen, so zeigt sich die überaus enge Beziehung, zugleich aber auch die stoffgeschichtliche Anregung durch Jacob Lenz:

> Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein solle, so antworte ich, dass ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiss gemacht hat, wie sie sein soll. Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, dass sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affectirtem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Thun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflösst. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller. (26. Juli 1835; II 444,18-29)

Die Hinwendung zur prosaischen, leidenden Kreatur ist zwar typisch für Büchner, aber auch schon im literarischen Werk von Lenz vorgeformt. Bedeutsamer ist indes die Ablehnung idealistischer Darstellungsprinzi-

pien ["der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein solle"], die so charakteristisch ist für Lenz' Auseinandersetzung mit der Tradition der Aristotelischen Ästhetik (vgl. Anmerkungen S. 339 ff.).

Ob Büchner den fragmentarischen Briefroman Der Waldbruder gekannt hat, ist ungewiss (da Tieck diesen nicht abdruckt), aber nicht unmöglich, denn Schiller gab ihn 1797 in den Horen heraus. Eine Beziehung zum Lenz liesse sich allenfalls aus der andeutenden Landschaftsschilderung des 1. Briefes ableiten (die winterliche Gebirgslandschaft des Odenwalds), eventuell auch aus der Gemütskrankheit von Herz. Büchner dürfte hier jedoch viel eher an Goethes Werther gedacht haben mit seinen Landschaftsschilderungen aus der Perspektive eines seelisch erkrankten Menschen. Die Büchnerforschung hat diese Parallelen nachgewiesen.

Im Zusammenhang mit Goethe verdient es abschliessend noch der Erwähnung, dass im 14. Buch von Dichtung und Wahrheit, wo Goethe den ehemaligen Sturm- und Drang-Genossen recht hart aburteilt, folgende Werke von Lenz namentlich angeführt werden: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten, die Anmerkungen und die Plautus-Nachbildungen. Es ist durchaus denkbar, dass sich Büchner in seiner Lenz-Lektüre von diesen Hinweisen leiten liess, denn nicht zufällig stammt die Mehrzahl der literarischen Anregungen aus diesen vier Hauptwerken. An Büchners Kenntnis dieser und der früheren Lenz-Stelle im 11. Buch ist nicht zu zweifeln; auf die spätere verweist Gutzkow brieflich in seiner Anfrage über die geplante Lenz-Novelle (II 487,7ff.), auf die frühere A. Stöber in einer Fussnote seiner "Mittheilungen" (S. 998). Was nun die frühere Stelle im 11. Buch betrifft, so scheint hier obendrein noch eine, wenn

auch unbedeutende, stoffgeschichtliche Anregung zum Lenz vorzuliegen. Unmittelbar anschliessend an den Kommentar über Lenz erinnert sich Goethe des herrlichen Anblicks der Vogesen und Alpen vom Kloster Odilienberg [in nächster Nähe von Waldbach]: "aber das entfernte Blau der Schweizergebirge übte auch hier sein Recht über uns aus." Wichtiger ist jedoch die darauf folgende enthusiastische Erwähnung jener klassisch-idealistischen Statue des Apoll von Belvedere,[26] die Büchners Lenz so leidenschaftlich als gefühlstote, wirklichkeitsentleerte Hülse ablehnt (I 87,37ff.).

Die stoffgeschichtliche Bedeutung der Anmerkungen für den Lenz ist, mit der Oberlin-Quelle verglichen, zahlenmässig zwar sehr gering, aber im Hinblick auf die Gewichtigkeit des Kunstgesprächs qualitativ bedeutend. Büchner 'verwendet' nicht nur theoretische Gedanken des historischen Lenz zu einer geradezu authentisch anmutenden Kunstdiskussion, er absorbiert darüber hinaus die ihm verwandten ästhetischen Ansichten, wie sich besonders aus den brieflichen Äusserungen und dem Phänomen des Selbstzitats erhellt. Damit ergibt sich für die Anmerkungen und das übrige Werk von Lenz eine literarische und ideengeschichtliche Bedeutung, welche die rein stoffliche Beeinflussung der Oberlin-Quelle weit überragt und daher im Zusammenhang mit Büchners ästhetischer Position zu diskutieren ist. Hans Mayer betont in seinem Nachwort zur Lenz-Ausgabe von Titel/Haug zurecht die enge Geistesverwandtschaft der beiden Dichter und sieht ebenfalls in Büchners persönlicher Affinität zum historischen Lenz ein wesentliches Moment für Ursprung und Darstellungsweise der Erzählung.[27] Und Mayer ist zuzustimmen, wenn er die Lenz-Lektüre als einen entscheidenden Anstoss zu Büchners eigener Dichtung deutet (S. 825).

Gegen das Ende von Büchners Erzählung findet sich ein etwas verwirrender Hinweis auf Briefe, die Lenz im Beisein Oberlins schreibt: "Er setzte sich hin und schrieb einige Briefe, gab sie sodann Oberlin mit der Bitte, einige Zeilen dazu zu setzen. Siehe die Briefe" (I 97, 34-36). Die Stelle ist mit nur geringen stilistischen Änderungen den Oberlin-Aufzeichnungen entnommen: "Er schrieb einige Briefe, gab sie mir sodann zu, mit Bitte, ich möchte noch selbst einige Zeilen darunter setzen" (I 468,13f.). Es fehlt hier jedoch der Zusatz "Siehe die Briefe", und das mit gutem Grund. Oberlin erwähnt nämlich in einem angehängten Paragraphen kurz den wesentlichen Inhalt und die Adressaten der Briefe:

> In dem einen an eine adelige Dame in W. schien er sich mit Abadonna zu vergleichen; er redete von Abschied. - Der Brief war mir unverständlich, auch hatte ich nur einen Augenblick Zeit ihn zu übersehen, eh ich ihn von mir gab. In dem andern an die Mutter seiner Geliebten, sagte er, er könne ihr diessmal nicht mehr sagen, als dass ihre Friedericke nun ein Engel sey und sie würde Satisfaktion bekommen. (I 468,16ff.)[28]

Büchner, der unmittelbar vorher die Quelle geradezu wörtlich ausschreibt, hat einerseits diesen Abschnitt nicht übernommen, andererseits lässt er von hier bis zur grossen Lücke am Ende der Erzählung zweieinhalb Seiten 'eigenen' Text folgen, dem nur ganz geringe stoffliche Vorlagen bei Oberlin entsprechen. Offensichtlich handelt es sich nach dem Zusatz, "Siehe die Briefe", um eine Lücke im Text, die Büchner später noch auszufüllen gedachte.

In seiner kritischen Edition von 1922 entfernt Bergemann den Zusatz aus dem Text mit der Begründung im Apparat: "Büchner wird jenen Hinweis auf Lenzens Briefe nur sich selbst gemacht haben, um vielleicht noch Stellen daraus einzufügen, so dass also dieser Regievermerk aus der Erzählung wegbleiben muss" (S. 680 f.). Dieser eigenmächtige Ein-

griff Bergemanns ist umso bedenklicher, da er erstens die Textüberlieferung ohne hinreichenden Grund ignoriert; zweitens das Fragmentarische dieser Stelle verhüllt; und drittens durch den unterdrückten Hinweis das Textverständnis mitbeeinflusst. In der Erstveröffentlichung durch Gutzkow erscheint dieser "Regievermerk" deutlich als Textbestandteil, versehen mit der Fussnote Gutzkows: "Büchner scheint hier ächte, nicht gedichtete, zu verstehen" (S. 102). (Die gleichen Verhältnisse zeigt auch der zweite Überlieferungsträger, Ludwig Büchners Ausgabe von 1850.) Lehmann hält sich an diese Überlieferung.

Versucht man zu ermitteln, auf welche "Briefe" Büchner hier anspielt, so besteht die Gefahr der Spekulation. Es lassen sich jedoch verschiedene theoretische Gesichtspunkte erwägen, die zum Verständnis der Dichtung beitragen können. Nach dem Chronisten Oberlin handelt es sich hauptsächlich um zwei Briefe, wovon der Adressat des letzteren, Friederike Brions Mutter, mit ziemlicher Sicherheit feststeht. Dass Oberlin sich hier geirrt hätte, ist unwahrscheinlich, zumal er auf seiner abgebrochenen Reise "hinlänglichen Unterricht in Ansehen Herrn L... bekommen" hatte (I 454,3f.) und somit wohl ausreichend über die Liebesgeschichte in Sesenheim informiert war. Der andere Brief an die "adelige Dame in W." ist wohl nach Weimar gerichtet. Man kann mit Bergemann vermuten, dass es sich vielleicht um Frau von Stein handelt.

Wie dem auch sei, keiner dieser Briefe ist erhalten. Dass Lenz aber tatsächlich Briefe geschrieben hatte, wird ausser durch Oberlin noch durch die briefliche Aussage Pfeffels aus Kolmar bestätigt. Am 25. Februar 1778 berichtet er zusammenfassend die Ereignisse in Waldbach an Sarasin [Lenz war am 9. in Strassburg angekommen]:

> Lenz bat ihn um Erlaubnis, auf sein Zimmer zu gehen. Hier schrieb er einige Briefe an Freunde, die mir der Schulmeister [Scheidecker von Bellefosse], der mir vor einer Stunde alles selbst erzählte, nicht zu nennen wusste. Man fand auch keine Adressen darauf. Ich vermute aber, dass Ihr und wir darunter waren. Er nahm darin Abschied von diesen Freunden . . . .[29]

Lenz schrieb also Briefe, wohl mehr als zwei--übrigens spricht auch Oberlin ganz allgemein von "einigen Briefen". Dass darunter jedoch Briefe an Sarasin und Pfeffel waren, ist eine zwar verständliche, aber rein subjektive Vermutung Pfeffels. Wie es scheint, waren diese Briefe vom 7. Februar ohne Anschriften; und so ist anzunehmen, dass sie niemals abgeschickt wurden (für Lenz ohnehin nicht ungewöhnlich). Denn der einzige erhaltene Brief aus jener Zeit trägt das Datum "Waltersbach. d. 22sten Jenner 78" und ist an Lavater gerichtet.[30] Der Brief ist kurz und allgemeinen Inhalts. Von geistiger Erkrankung ist nichts zu spüren.

Aus dem bisher Angeführten lässt sich schliessen, dass Büchner die auch bei Pfeffel erwähnten Briefe weder kennen noch sie im _Lenz_ verwerten konnte. Hat er aber tatsächlich Briefe von Lenz bei seiner Arbeit vor sich gehabt, wie der Hinweis zu bestätigen scheint, dann handelt es sich hier mit grosser Wahrscheinlichkeit um jene Briefe an Salzmann, die Stöber zwischen 1831 (_Morgenblatt_) und 1855 (_Der Aktuar Salzmann_) veröffentlichte und die er Büchner wohl zusammen mit dem Oberlin-Manuskript zur Verfügung stellte.[31] Stöber wollte an Hand dieser Briefe die damals unbekannte Liebesbeziehung zwischen Friederike und Lenz nachweisen und sie als mögliche Ursache für den Ausbruch des Wahnsinns deuten. Diese Briefe lassen vermuten, dass es sich um eine echte, gegenseitige Neigung handelte, wenigstens für eine gewisse Zeit, und dass Goethes 1840 veröffentlichtes Urteil einseitig ist.[32] Man

kann annehmen, dass Büchner aus den brieflichen Äusserungen an Salzmann das herausziehen und in die Erzählung einbauen wollte, was ihm in diesem Zusammenhang von Liebe und Wahnsinn vorteilhaft erschien, wobei die spärlichen Angaben Oberlins durchaus mitverwendet werden konnten. Weitere Schlüsse sind unzulässig.

Die frühen Briefe befassen sich hauptsächlich mit der Leidenschaft zu Friederike; die späteren weiten sich oft aus in längere religionsphilosophische Erörterungen, hauptsächlich in Bezug auf den Glauben und das Theodizeeproblem. Im 11. Brief berichtet Lenz von einer eigenen Predigt in Sesenheim über "die schädlichen Folgen des Hochmuths" (I, 32) und im 15. über sein gewandeltes Verständnis der Bibel. Ausserdem erfahren wir seine Gedanken über die Einwirkungen Gottes in der Natur und auf den Menschen; und im gleichen Brief offenbart sich sein besonders nahes Verhältnis zur Landschaft. Neben diesen indirekten stofflichen Materialien lassen sich zumindest zwei Stellen angeben, die sicherlich als direkte Beeinflussung von Büchners Erzählung zu betrachten sind. Im ersten Brief über den Aufenthalt in Sesenheim heisst es: "Es ist mir als ob ich auf einer bezauberten Insel gewesen wäre, ich war dort ein anderer Mensch, als ich hier bin, alles was ich geredt und gethan, hab ich im Traum gethan" (I, 19). Hier erinnern Stil und Thematik an die Lenz-Erzählung. Auch die zweite Stelle--aus einem späteren Brief, der ebenfalls Friederike erwähnt--lässt sich nicht mit einer einzelnen, konkreten Textstelle vergleichen, trotz der deutlichen Parallele: "Ich bin dazu bestimmt, mir das Leben traurig zu machen . . ." (I, 64).

Wie immer man im einzelnen die stoffgeschichtliche Bedeutung dieser Briefe an Salzmann bewerten will, so lässt sich zumindest die

indirekte Beeinflussung nicht leugnen. Inwiefern eine geplante Verwertung von Briefstellen die Verhältnisse verändert hätte, darüber lassen sich keine Aussagen machen. Fest steht jedoch, dass Büchner einige dieser Briefe im Zusammenhang mit den Oberlin-Aufzeichnungen zugänglich waren.

B. Oberlins Aufzeichnungen

Ein sinnvoller Vergleich von dichterischem Text und stofflicher Quelle kann sich nicht auf ein statistisches Erfassen von Parallelen und Veränderungen beschränken. Derartige Untersuchungen sollen vielmehr ersten Aufschluss geben über die Intention des Dichters, indem erkannt wird, wie er die stoffliche Vorlage ausschöpft und verändert, wie er poetisch gestaltet. Werner Lehmann hat auf die Bedeutung dieser Betrachtungsweise im Zusammenhang mit Büchners Fichte-Rezeption hingewiesen:

> Nicht allein, dass Büchner Fichtes Reden ausschreibt, ist aufschlussreich, aufschlussreicher noch muss es sein, was er ausschreibt, was er auswählt, wovon er sich ergriffen zeigt, welcher Ideen er sich zum Aufbau seines Weltbilds bedient, eines Weltbilds, dessen Grundlagen drei Jahre später . . . kritisch verworfen werden. Und wiederum ist nicht nur entscheidend, dass sie verworfen werden, sondern wie sie verworfen werden. (Lehmann 1963, S. 202)

Solche Einblicke in die philosophische und ästhetische Gedankenwelt des Dichters werden erleichtert und zugleich abgesichert durch die vorausgehende Analyse stoffgeschichtlicher Zusammenhänge. Unter diesem Gesichtspunkt wird im folgenden die Hauptquelle zu Büchners Lenz untersucht, wobei besonders geachtet wird auf wörtliches Ausschreiben der Quelle, Textintegrationen, indirekte Beeinflussung und Unterdrückung oder Ignorierung der Vorlage.

1. Verhältnis von Quelle und Dichtung im allgemeinen

Eine Gegenüberstellung von Bericht und Dichtung zeigt, dass sich Büchner im zweiten Teil der Erzählung enger an die Vorlage hält. Schon Bergemann notiert 1922 im "Schlussbericht" seiner Ausgabe diese starke Anpassung, die ihn zur Erkenntnis "drängt", "dass nur dem ersten Teil von Büchners Fragment der Wert eines dichterischen Originales beigemessen werden kann, im weiteren Verlauf hingegen die Erzählung sich immer mehr in einen den Oberlinischen Bericht referierenden Ton verliert, ja zuweilen sogar diese Quelle geradezu ausschreibt" (S. 783). Diese Beobachtung ist, im ganzen gesehen, richtig, zumal sie dem fragmentarischen Charakter der Erzählung gerecht wird. Ein ausführlicher Zeilenvergleich an Hand des Paralleldrucks in der Lehmannschen Ausgabe korrigiert und verdeutlicht das Abhängigkeitsverhältnis jedoch nicht unerheblich.

Den 795 Textzeilen des <u>Lenz</u> stehen 460 Zeilen des Oberlin-Berichts gegenüber (den moralisierenden Nachsatz abgerechnet, nur 440). Selbst wenn man die von Lehmann markierten Lücken und die mögliche Einbeziehung von Briefen unberücksichtigt lässt, so hat sich die Erzählung gegenüber der Vorlage rein quantitativ fast verdoppelt. Von eigentlichem Interesse ist hier jedoch der Grad der Quellenabhängigkeit im Unterschied zur 'Eigenproduktion': das Verhältnis ist 17:83 zugunsten des letzteren, wobei die rein stoffliche Auswertung der Oberlin-Vorlage nur zirka 30% beträgt. Überblickt man die Erzählung als Ganzes, so zeigt sich deutlich die starke Abhängigkeit im zweiten Teil (B): 78% des insgesamt absorbierten Stoffes lässt sich hier nachweisen. Die auffällige, fast wörtliche Anlehnung befindet sich aber in der <u>Mitte</u> dieses Teils (B), durchaus nicht am Ende, im wesentlichen konzentriert

auf drei Textseiten. Die Schlusspartien sind dagegen stoffgeschichtlich ähnlich unabhängig wie der Beginn oder die Mitte der Erzählung. Dem Hinweis auf die "Briefe" folgen noch annähernd zweieinhalb Seiten, die in den Aufzeichungen keine Entsprechung haben. Ebenso ist der Abschluss Büchners eigene Komposition. Ausserdem ergibt sich bereits rechnerisch, dass der zweite Teil (B) nur zu 27% der Quelle verhaftet ist--im Vergleich zu 8% für den ersten Teil (A)--sodass man ihm wohl kaum die poetische Qualität absprechen kann.

Es besteht der Verdacht, dass die Bergemannsche "Ausfüllung der Lücke . . . aus Büchners Quelle", seltsamerweise angeführt in den "Paralipomena zu den Dichtungen" (vgl. Bergemann 1958, S. 469-473), eine perspektivische Verschiebung der Abhängigkeitsverhältnisse am Ende ausgelöst hat. Es ist übrigens durchaus möglich, dass Büchner den nahen Bezug zur Vorlage in der Mitte des zweiten Teils bei einer Überarbeitung oder Vollendung der Erzählung gewahrt hätte.

Die Dichtung übernimmt ganz allgemein das Skelett der Ereignisse unter Beibehaltung des chronologischen Ablaufs,[33] obgleich eine bedeutsame Entzeitlichung stattfindet; gleichfalls übernommen werden alle direkten Reden, mitunter als wörtliches Zitat. Im einzelnen flicht Büchner folgende Fakten in die Erzählung ein: den ersten Sprung in den Brunnentrog; die Predigt, die Ankunft Kaufmanns und seine Abreise mit Oberlin; die Auferweckungsszene (von 4 Zeilen auf 50 erweitert); Oberlins Rückkehr, seinen Reisebericht und die Unterhaltung mit Lenz, leicht raffend, mitunter aber wörtlich zitierend; ebenso die erneuten Sprünge in den Trog unter "Friederike"-Ausrufen (bei Oberlin nur Vermutung, bei Büchner Gewissheit), gefolgt von nahezu wörtlicher Wiedergabe der "Spaziergänge" nach Fouday mit Lehrer Scheidecker bis zu den erwähnten

Briefen; schliesslich die wenigen Angaben vor dem Fenstersturz (und der Textlücke). Der ausgearbeitete Schluss zeigt Lenz bereits auf der Fahrt nach Strassburg und übernimmt nur die Erwähnung eines erneut vereitelten Selbstmordversuchs.

Ebenso bedeutend wie die Zitatmontagen und Integrierungen sind die Auslassungen. Ganz allgemein lässt sich festhalten, dass Büchner vor allem die persönlichen Erfahrungen und Gedankengänge Oberlins ausschliesst, zu denen Lenz keinen Zugang haben kann, da im wesentlichen seine Perspektive mit derjenigen der Erzählung zusammenfallen soll. Hierher gehören Oberlins kritische Gedanken über die Qualität seiner Predigten, seine Skepsis gegenüber Kaufmanns Geheimtuerei, die Betrachtungen über seine Reise sowie der Rechtfertigungsversuch am Schluss. Eliminiert wird auch der Bericht über die Fusswunde von Lenz. Über die Geschehnisse nach dem Fenstersturz lassen sich keine verbindlichen Aussagen machen, da Büchner offenbar mitten im Satz abbricht (Lehmann: "grosse Lücke im Text"). Zu bemerken ist noch, dass Büchner Monat und Jahr am Anfang weglässt (aber an anderer Stelle Tag- und Monatsangabe übernimmt), gelegentlich Eigennamen auslässt (aber später als bekannt vorauszusetzen scheint) und öfters typisch Oberlinische Formulierungen durch eigene ersetzt oder ganz tilgt, wie zum Beispiel den Vergleich: "er plattscherte drin wie eine Ente" (I 440,13).

Aus Stöbers "Mittheilungen" im Morgenblatt übernahm Büchner die Beziehung zwischen Friederike und Lenz, jedoch nicht die Stöbersche Begründung der geistigen Erschütterung:

> Heisse, ewige Liebe schworen sich beide. Lenz trank einen vollen Kelch der süssesten Wonne, die sich leider in der Folge in den bittersten Schmerz auflöste und seinem ganzen Leben jene traurige Wendung gab, welche ihn verzehrte. Der Gedanke

> an seine Geliebte absorbirte ihn ganz; in ihm gingen alle andern Gedanken unter. . . . Sein ganzer Gemüthszustand, in Licht und Schatten, ist aus allen Erscheinungen jener Epoche erklärlich. (S. 998)

Beachtenswert ist die Formulierung "Licht und Schatten"; denn an diesem Gegensatz gestaltet Büchner den rapiden Wechsel von Geisteshelle und Bewusstseinsverlust, von momentaner Geborgenheit und tiefer Verzweiflung. Noch bedeutender ist folgender Satz Stöbers: "Er irrte im tiefen Winter durch Schnee und Wind in den Vogesen umher und kam so, im Jänner 1778, . . . zu dem würdigen Pfarrer Oberlin nach Waldbach, im Steinthale" (S. 1002); denn dieser Satz hat Büchner zweifellos angeregt zu jener grandiosen Landschafts- und Wahnsinnsdarstellung am Anfang, die zurecht als die dichterische Perle der Erzählung gepriesen wird. Den Hinweis, dass Lenz in seinen "lichten Augenblicken . . . so ein herzliches Kind" war (S. 1002), verwertet Büchner an verschiedenen Stellen als wesentliches Merkmal der im übrigen äusserst spärlichen Beschreibung, etwa: "das anmuthige Kindergesicht Lenzens" machte Oberlin grosse Freude (I 82,27f.). Auch Schlosser vergleicht in einem Brief an Oberlin, aus dem Stöber zitiert, Lenz mit einem Kind, jedoch in einem mehr negativen Sinn, und fährt fort: er sei "unglaubig gegen Gott und Menschen" (S. 1002), was in den "religiösen Quälereien" der Erzählung zu einem zentralen Thema wird (I 92,39). Schliesslich mag sich noch die Stelle: "Shakespeare und Goethe waren seine Vorbilder" (S. 998) im Kunstgespräch niedergeschlagen haben, zumal Büchner selbst sich in dieser Verehrung mit dem historischen Lenz in Einklang wusste.

In einer Anmerkung verweist August Stöber auf die Oberlin-Biographie seines Vaters Ehrenfried Stöber, die im gleichen Jahr erschien.[34] Büchner mag diese Darstellung gelesen haben, von einer direk-

ten Beeinflussung der Erzählung kann jedoch nicht gesprochen werden. Thieberger hat in seinem Forschungsbericht noch verschiedene Stellen aus dem "Gutachten des Hofrats Clarus zum Fall Woyzeck" zusammengetragen (vgl. Hamburger-Ausgabe, I 496,8 - 500,15), die möglicherweise als ergänzende Vorlage für die Wahnsinnsgestaltung im Lenz zu betrachten wären (S. 408). In ihrer Isolierung zeigen diese Auszüge sicherlich einige interessante Parallelen, doch da sie gegenüber Oberlin nichts Neues bieten, liesse sich eine direkte Abhängigkeit wohl kaum beweisen.

2. Poetische Veränderungen

Oberlins Notizen sind der Versuch einer Rechtfertigung gegenüber Vorwürfen, die man ihm unmittelbar nach dem Abtransport von Lenz machte: "die Einen sagten: wir hätten ihn gar nicht aufnehmen sollen,--die Andern: wir hätten ihn nicht so lange behalten,--und die Dritten: wir hätten ihn noch nicht fortschicken sollen" (I 482,2-5). Unter diesem Aspekt hat er die ihm wichtigen Erlebnisse mit Lenz aufgezeichnet; die eingestreuten Reflexionen auf die eigene Handlungsweise verdeutlichen es. Erstaunlich ist dabei die aussergewöhnliche psychologische Einsicht und Genauigkeit, mit der Oberlin den akuten Ausbruch der geistigen und seelischen Erschütterung beschreibt. Trotzdem handelt es sich hier nicht um einen reinen Krankheitsbericht. Pütz hat darauf aufmerksam gemacht, dass diese Tagebuchaufzeichnungen bereits in einer literarischen Tradition stehen, und hat vergleichend auf Lavaters Studien über Gemütsregungen hingewiesen (S. 3).

Büchners Hauptinteresse an den Quellen gilt den psychologischen Beobachtungen, und zwar solchen, die sich auf die Erfahrungen von Lenz beziehen. Unter diesem Gesichtspunkt übernimmt er auswählend die stoff-

lichen Materialien, lässt er sich gelegentlich vom verkürzten Berichtstil Oberlins beeinflussen, verändert er bedeutsam die Erzählperspektive und die zeitliche Dimension und komponiert er die wesentlichen Teile der Erzählung, wie die Landschaftsschilderungen und das Kunstgespräch. Da Pütz die poetischen Veränderungen Büchners im einzelnen untersucht hat, genügt es hier, diese lediglich referierend anzuführen und gelegentlich korrigierend zu ergänzen. Wo Büchner sich eng an die Vorlage hält, beschränkt er sich meist auf leichte Raffung und Umstellungen. Was Oberlin an anderer Stelle in wenigen Sätzen beschreibend anmerkt, wird dagegen stark ausgebaut und als Vorgang dargestellt, zum Beispiel der Erweckungsversuch in Fouday. Die gleiche Tendenz zur Umwandlung von berichtender Mitteilung in darstellendes Geschehen lässt sich auch in Büchners Vorliebe für direkte Rede erkennen.[35]

Grössere Bedeutung hat dagegen Büchners Veränderung von Oberlins subjektgebundener Sicht zur umfassenden Erzähler-Perspektive, verbunden mit einem gleichzeitigen Wechsel von Ich-Bericht zur Er-Erzählung.[36] Es ist nun aber keineswegs so, als entfalte sich das Geschehen durch die Augen eines auktorialen Erzählers; die Erzählhaltung ist im Gegenteil meist einseitig festgelegt, denn die grundsätzliche Perspektive "fällt mit der Blickrichtung und Empfindungsweise Lenzens zusammen, als ob dieser die Rolle des Ich-Erzählers übernommen und alles Erlebte dann einem scheinbar objektiven Er-Erzähler in den Mund gelegt hätte" (Pütz, S. 12). Auf diese Weise gelingt es Büchner, eine unmittelbare Beziehung zwischen Erzähler und Figur herzustellen, die mitunter in volle Identifikation überzugehen scheint, zugleich aber auch Oberlin zum Objekt der Erzählung zu machen und die frühere Distanz zwischen berichtendem Ich und seinem Objekt aufzuheben. Die vorwiegend

Lenzsche Sichtweise darf jedoch nicht die Existenz eines unabhängigen, wenn auch anonymen Erzählers verdecken; seine Anwesenheit ist besonders deutlich erkennbar im zweiten Teil, wo sich die Erzählung noch eng an die Vorlage anlehnt, aber auch nicht minder im selbständigen Schluss. Einmal tritt der Erzähler sogar selbst aus dem Dunkel seiner Anonymität hervor. Lenz schliesst sich eng an Oberlin an und erfährt eine grosse Beruhigung in seiner Nähe; "er musste Oberlin oft in die Augen sehen", heisst es kurz bevor sich der Erzähler zu erkennen gibt:

> die mächtige Ruhe, die <u>uns</u> über der ruhenden Natur, im tiefen Wald, in mondhellen schmelzenden Sommernächten überfällt . . . . (I 82,22-24) [Hervorhebung von D. H.]

Die veränderte Erzählhaltung Büchners bewirkt zwar, wie Pütz bemerkt, "eine Ausweitung und Differenzierung der dargestellten Wirklichkeit, aber auch der Erzähler vervielfältigt seine Sehweisen nicht endlos" (S. 13), sondern bevorzugt die Perspektive der Hauptfigur. Durch diesen dichterischen Kunstgriff wird eine neue Erzählhaltung realisiert, die besonders in ihrer Ambivalenz von objektiver Er-Erzählung und subjektiver Perspektive bereits jene erzählerischen Möglichkeiten enthält, die erst die Moderne voll entfaltet.[37] Das ambivalente, fliessende Verhältnis von Erzähler und Optik ermöglicht ein ungewöhnliches Beziehungsfeld zwischen der Gemütsverfassung von Lenz und seinen Erfahrungen der Umgebung, zwischen einer objektivierten Innen- und subjektivierten Aussenwelt.

Obgleich Büchner im allgemeinen die Reihenfolge der Ereignisse übernimmt, zeigen sich gegenüber der Quelle einige Verschiebungen in der zeitlichen Fixierung, die auch Benn in seiner englischen Ausgabe (1963) bei der Aufstellung einer "Zeittafel" bemerkt (Appendix III, S. 74). Es fällt ihm auf, dass die Erzählung Oberlin "einige Tage

darauf" aus der Schweiz zurückkehren lässt (I 94,17), obgleich er im Hinblick auf das Zeitgerüst doch bereits 'am gleichen Tag' ankommen muss, also am 5. Februar (so auch in der Quelle). Benn sieht in dieser "inconsistency" ein Versehen Büchners, das er bei einer Überarbeitung verbessert hätte (S. 92 f.). Dies mag sein; doch hat man immer wieder bei der Lektüre der Erzählung den Eindruck, dass Büchner die chronologisch-datierbare Abfolge der Vorlage aufheben, das Geschehen entzeitlichen will. Lenz scheint sich monatelang bei Oberlin aufzuhalten. Dieses Gefühl wird zur Gewissheit, wenn man sich daraufhin einmal die Zeitangaben näher ansieht, von denen hier einige als Beleg angeführt seien: "Doch jemehr er sich in das Leben hineinlebte" (I 83,7f.); "eines Morgens ging er hinaus" (I 83,20f.); "seine Nächte wurden ruhiger" (I 84,4f); "der Sonntagmorgen kam" (I 84,5); "am folgenden Morgen" (I 85,12); "um diese Zeit kam Kaufmann" (I 86,15); "am folgenden Tag" (I 89,12); "halbe Nächte im Gebet" (I 91,27); "des Tags sass er" (I 91,35); "unterdessen ging es fort" (I 92,39); "einige Tage darauf" (I 94,17).

C. Bibelzitat, biblische stoffliche Adaptionen und Liedeinlagen

Ausser den biographisch-psychologischen Aufzeichnungen und den literarischen Vorlagen gehören auch Bibel und Lied zu den stoffgeschichtlichen Materialien der Erzählung. Wie typisch gerade die Aufnahme von Bibelzitaten und Liedstrophen für die Dichtung Büchners ist, zeigen die Dramen Danton und Woyzeck. Obzwar im Lenz diese Beeinflussung viel geringer ist, handelt es sich doch auch hier um analoge Erscheinungen.

Die Beschäftigung mit der Bibel und religiösen Problemen im Lenz

ist natürlich schon stofflich vorgeformt und vom Thema her bedingt. Trotzdem lässt sich nur ein einziges Bibelzitat auffinden, obgleich es sich hier um die Auferweckungsworte Christi handelt, "Stehe auf und wandle!" (I 93,30),[38] gesprochen von Lenz in einem Imitatio-Versuch. Ausserdem lassen sich noch zwei Textadaptionen erkennen. In den Bericht des Hellsehers, in dessen Gebirgshütte Lenz eine unruhige Nacht verbringt, integriert Büchner den Kampf Jakobs mit dem Unbekannten aus Genesis XXXII, 24: "Er erzählte, wie er eine Stimme im Gebirge gehört, und dann über den Thälern ein Wetterleuchten gesehen habe, auch habe es ihn angefasst und er habe damit gerungen wie Jakob" (I 90,19-22). Die zweite Integrierung befindet sich im Kunstgespräch und bezieht sich auf die Erscheinung Christi zu Emmaus (Luk. XXIV, 13-31). Lenz beschreibt enthusiastisch eine Darstellung dieser Begegnung, "Christus und die Jünger von Emaus", des Niederländers Carel von Savoy.[39] Dabei ist es aber bemerkenswert, dass Lenz weniger das Bild als die biblische Stelle vor Augen hat: "wenn man so liest, wie die Jünger hinausgingen . . . da kommt ein Unbekannter zu ihnen, sie sprechen, er bricht das Brod, da erkennen sie ihn . . ." (I 88,10-14).

Die religiöse Thematik bestimmt auch die Liedeinlagen, sodass Büchners Bevorzugung des Volksliedes hier nur an einem Beispiel in Erscheinung tritt. Es handelt sich um die ersten beiden Zeilen des auch im Wunderhorn mitgeteilten "Bildchen": "Auf dieser Welt hab' ich kein' Freud', / Ich hab' mein Schatz und der ist weit" (I 92,6f.), wobei Büchner Text und Rhythmus leicht abgeändert hat.[40] Die beiden anderen Liedeinlagen erinnern in Form und Thematik an das pietistische Kirchenlied. Albrecht Schöne hat im Gesang der Gemeinde "Lass in mir

die heil'gen Schmerzen" (I 84,32ff.) zwei Zeilen eines Kirchenlieds entdecken können ("Leiden sey all mein Gewinnst, / Leiden sey mein Gottesdienst"), die aus Richters "Krankheitslied" stammen.[41] Büchner verschmilzt diese Zeilen mit zwei selbst komponierten (oder aus bisher unbekannter Quelle stammenden?) zu einer Einheit, die den mystischen Grundton noch verstärkt. Tief erschüttert über den Schmerz in der Natur gelingt Lenz an dieser einzigen Stelle der Zugang zum Transzendenten, indem er sein eigenes Leiden als morbus sacer, als die im Gesang geforderte Imitatio des leidenden Christus versteht. Für die zweite kirchenliedhafte Einlage--"O Gott in Deines Lichtes Welle" (I 96,9ff.)--konnte bisher keine Quelle gefunden werden,[42] obwohl der äusserst regelmässige rhythmische Bau und der Endreim auf eine solche hindeuten. Andererseits sind Thematik und Wortwahl ausgesprochen büchnerisch und erinnern an den wehmütigen Gesang Rosettas in Leonce und Lena: "O meine müden Füsse, ihr müsst tanzen" (I 111, 1f.). Oder handelt es sich am Ende um eine Kontrafaktur Büchners, etwa nach der Melodie eines pietistischen Kirchenlieds?

D. Allgemeine Bestimmung der Funktion von Zitat und Integration

Bei dem Vergleich von Quelle und Dichtung war eine Tendenz zur Aufhebung des historisch datierten Zeitgefüges bemerkt worden. Eine ähnliche Erscheinung lässt sich aber auch an Büchners Verwendung von Bibelzitat und Liedeinlage beobachten. Bibel und Lied gehören zu jenem Fundus poetisch-philosophischer Aussagen über das Menschenleben, die das Überzeitliche, Allgemeingültige gegenüber dem bloss Historisch-Faktischen betonen. Gerade das Kirchenlied mit seiner Verschmelzung von religiösen Ansichten und menschlichem Leiden trägt dazu bei, die

spezifisch-individuelle Situation der Erzählung ins Allgemeinmenschliche auszuweiten.

Die gleiche strukturelle Funktion der Entzeitlichung historisch bedingter Ereignisse--des absorbierten stoffgeschichtlichen Materials--kommt auch den literarischen Zitaten zu, also vor allem jenen aus dem Werk des historischen Lenz. Denn auch hier handelt es sich um eine Aneignung vorgeformter, bereits künstlerisch gestalteter Aussagen, die kraft dieser Struktur das aus der nicht-poetischen Wirklichkeit aufgenommene Stoffliche in die Dichtung integrieren und gleichsam enthistorisieren. Dies gilt auch für das erwähnte 'Selbstzitat' im Kunstgespräch (aus dem Brief vom 26. Juli 1835).

Die Tendenz zur Entzeitlichung stoffgeschichtlicher Elemente und zur Verallgemeinerung persönlicher Aussagen erschöpft jedoch keineswegs die strukturelle Funktion des Büchnerschen Zitats allgemein, von seiner inhaltlich-thematischen Bedeutung ganz abgesehen. Es ist bestimmt kein Zufall, dass Büchner im Kunstgespräch seiner Figur Lenz Formulierungen in den Mund legt, die im wesentlichen mit den kunsttheoretischen Ideen des historischen Lenz übereinstimmen. Es geht hier doch offensichtlich um historische Beglaubigung. Das Bestreben um Authentizität ist besonders prägnant in den historiographischen Zitaten und Integrationen;[43] der Vergleich mit Danton belehrt, dass es sich um eine typisch Büchnersche Gestaltungstechnik handelt. Diese Intention zeigt sich auch in der fast wörtlichen Übernahme aller direkten Reden aus der Oberlin-Quelle sowie in Büchners Nachbildung authentisch anmutender Gespräche--und wiederum ist das Kunst-'Gespräch' charakteristisches Beispiel. Steht man also vor einem Gegensatz in der strukturellen Verwendung des Zitats allgemein? Sicherlich nicht; denn einerseits fallen

die Zitate in zwei Gruppen ('passive' stoffgeschichtliche Materialien und vorgeformte, literarisch 'produktive' Elemente), andererseits offenbart sich hier die für Büchner nicht minder typische Verbindung von naturwissenschaftlicher Genauigkeit (Fundierung in der faktischen, historischen Wirklichkeit) und der dichterischen Verwandlung dieser empirischen Wirklichkeit in über-zeitliche Verbindlichkeit. Der Dichter kann den Wissenschaftler in sich ebensowenig verleugnen wie den praktischen 'Revolutionär', gerade dann nicht, wenn er an einem Einzelschicksal Grundzüge der menschlichen Natur--so wie er sie sieht--paradigmatisch darstellen und in subjektiven Wirklichkeitserfahrungen Tendenzen allgemeinmenschlicher Art aufzeigen will. Man hat darüber hinaus in Büchners Zitier- und Montage-Technik den Reflex seiner weltanschaulichen Position zu sehen: im Gegensatz zur idealistischen Dichtung geht es Büchner nämlich keineswegs um die ästhetische Konstruktion einer zweiten Wirklichkeit, in der die Unvollkommenheiten der gegenwärtigen Zeit aufgehoben sind, sondern gerade um die Darstellung dieser bestehenden Welt mit ihren Widersprüchen und ihrer Sinnlosigkeit.

Versucht man abschliessend ein rein quantitatives Verhältnis von Zitat und dichterischer Eigenproduktion aufzustellen, so zeigt sich eine erstaunliche Ähnlichkeit zwischen dem Drama _Danton_ und der Erzählung _Lenz_. Beide Werke bestehen ungefähr zu einem Fünftel aus identifizierbaren Zitaten und Integrationen. Für die Erzählung bleibt diese Relation im Hinblick auf ihren fragmentarischen Charakter natürlich problematisch, zumal ihre verschiedenen Teile erhebliche Unterschiede in der Integrationsweise aufzeigen. Es war hier jedoch nur beabsichtigt, die stoffgeschichtlichen Verhältnisse für die Erzählung in ihrer _überlieferten_ Gestalt zu untersuchen.

E. Büchners eigener Text

Trotz Büchners Bestreben um historische Authentizität und Faktentreue kann nicht übersehen werden, dass die aus den Quellen entlehnten Realien nur die verbindende Schnur abgeben, auf der er seine eigenen Produktionen in typisch parataktischer Weise aneinanderreiht. Die Erzählung beginnt *in medias res*, sogar abrupt, mit einer ebenso grossartigen wie bizarren Landschaftsschilderung. Der Leser bemerkt sofort eine eigentümliche Beziehung zwischen der Erscheinungsweise dieser Landschaft und der subjektiven Sicht der aufnehmenden Figur, ohne sich klar zu sein, ob es sich um optisch verzerrte Erfahrungen des Äusseren oder um gegenständliche Darstellung innerer Bewusstseinsvorgänge handelt. Die gleiche Ambivalenz zeichnet im wesentlichen auch die fünf folgenden Landschaftsbilder aus, die kleineren Landschaftsaspekte nicht mitgezählt, während das letzte, die Erzählung beschliessende Bild eine gewisse Sonderstellung einnimmt.

Neben den umfangreichen Landschaftsdarstellungen, die nahezu ein Fünftel der Erzählung ausmachen, müssen vor allem folgende Kernstücke der Erzählung als gewichtige Eigenproduktionen Büchners hervorgehoben werden: die Predigt Lenz' mit ihrer Verbindung von religiöser Thematik und kreatürlichem Leiden; die Unterhaltung mit Oberlin über die Natur und den elementarischen Sinn; das Kunstgespräch; die Episode mit dem geisterbeschwörenden Hellseher in der Berghütte nach Oberlins Abreise; die "religiösen Quälereien", kulminierend im Auferweckungsversuch und Abfall in den Atheismus; und schliesslich die Äusserungen des Wahnsinns, wofür beispielhaft die Katzenepisode stehen mag, ebenfalls ohne jede Vorlage in den Quellen.

Man hat oft die klinisch-psychologische Genauigkeit gerühmt, mit der Büchner ein modernes pathologisches Krankheitsbild gezeichnet und die Symptome einer katatonen Schizophrenie mit paranoiden Depressionen poetisch gestaltet hat. Doch nicht nur Psychologen und Psychiater betonen die verblüffende Wirklichkeitstreue der medizinischen Aspekte, auch Albrecht Schöne unterstreicht in seiner Dissertation über die dichterische Gestaltung des Wahnsinns diese Ausnahmestellung der Büchnerschen Erzählung innerhalb der deutschen Literatur. Mediziner und Literaturwissenschaftler sind sich jedoch einig, dass die Dichtung Lenz grundsätzlich etwas anderes ist als ein dramatisierter, stilistisch hochwertiger Krankheitsbericht. Büchners Interesse für psychologische Details und Exaktheit ist sicherlich nur ein mehr oder weniger stark ausgeprägter Reflex seines Medizinstudiums sowie der historischen Vorlage. Dass Büchner keine Pathographie schreiben wollte, lässt sich bereits an einer einzelnen Textstelle erkennen. Gegen Ende der Erzählung wird die Wirklichkeitserfahrung von Lenz als die "Kluft unrettbaren Wahnsinns, eines Wahnsinns durch die Ewigkeit" bezeichnet (I 99,17f.), wodurch nicht nur die bestimmenden psychiatrischen Merkmale unwesentlich werden, sondern auch der Begriff 'Wahnsinn' eine temporale Entgrenzung ins Zeitlose erfährt.[44]

Lenz ist keine pathologische Studie, sondern eine Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und ihre poetische Bewältigung. Gewiss, Büchner gestaltet einen Einzelfall, und dazu noch einen pathologischen, aber gerade in diesem Einzelschicksal war für ihn eine allgemeinmenschliche Weise der Welterfahrung Wirklichkeit geworden: in Lenz wurde ihm das existentielle Probem des Menschen, sein Verhältnis zur Natur und zum Transzendenten, beispielhaft konkret. Dass es dabei Büchner weniger

um das spezifische Schicksal des historischen Jacob Lenz ging, verdeutlichen auch die auffallende Aussparung in der Charakterisierung, das Fehlen historischen Details und die Entzeitlichung des Geschehens.

Büchner verwandelt die dokumentierte Geschichte in ein exemplarisches Geschehen. Trotz gelegentlich enger Anlehnung an die historische Quelle tritt der vertraute empirische Raum in den Hintergrund und wird öfters verfremdet. Richtete Oberlin sein Augenmerk hauptsächlich auf sein eigenes Verhalten gegenüber dem ungeladenen und doch herzlich aufgenommenen Gast, so versucht der Erzähler Büchner sich mit Lenz möglichst zu identifizieren, um den extrem subjektiven Erfahrungen des geisteskranken Dichters einen bestimmten Grad von Allgemeinverbindlichkeit zu verleihen. Lenz ist zwar eine problematische Grenzfigur und seine Wirklichkeitserfahrung ist zweifellos verzerrt, aber gerade an dieser Ausnahme-Existenz will Büchner die Krise des "gebrochenen Bewusstseins", paradigmatisch übersteigert, darstellen.[45]

Es ist in erster Linie dieses Problem der Wirklichkeitserfahrung und Seinsdeutung, so scheint es, das Büchner in der Erzählung gestalten will; die Darstellung eines ausbrechenden Wahnsinns ist höchstens von sekundärer Bedeutung. Es soll daher hier nicht untersucht werden, wie Lenz durch verschiedene Stadien geistiger und seelischer Zerstörung hindurchgeht. Ebensowenig ist eine Analyse des inneren Zerstörungsprozesses beabsichtigt. Benno von Wiese und besonders Herbert Fellmann haben ausführlich diese Prozesshaftigkeit der geistigen Erkrankung betont und die schrittweise "Entwicklung" bis zum Verlust des Existenzbewusstseins aufgezeigt.[46] Es wurde schon angemerkt, dass Büchner solche mehr medizinischen Gesichtspunkte im Hinblick auf die menschliche Grundsituation seiner Figur fern lagen. Darüber hinaus lässt

sich am Text aufzeigen, dass die Darstellung einer echten "Entwicklung", einer progressiven Entfaltung des Wahnsinns nicht beabsichtigt ist. Büchner bietet dem Leser lediglich eine Auswahl spezifischer, meist isolierter Erfahrungen eines gebrochenen Bewusstseins. Sowohl am Anfang als auch am Ende der Erzählung stehen analoge Bewegungen und Gefühlsakte. In beiden Fällen ist Lenz auf dem Weg durchs Gebirge und macht bestimmte Wahrnehmungen der Landschaft und in beiden Fällen zeigt er dieselbe Gleichgültigkeit: dem einleitenden "Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg" (I 79,8f.) entspricht der zweite Satz des Abschlussparagraphen: "Es war ihm einerlei, wohin man ihn führte" (I 100,38f.). Eine dritte Erwähnung dieser bemerkenswerten Ziellosigkeit erfolgt genau in der Mitte der Erzählung: "Er suchte keinen Weg" (I 90,3). Lenz <u>wird</u> nicht verrückt, er <u>ist</u> es schon am Anfang; so wie Danton bereits beim Ziehen des Vorhangs "verloren!" hat, gleich Büchner "zernichtet unter dem grässlichen Fatalismus der Geschichte" (II 425,31f.); so wie Leonce in seiner ursprünglichen Langeweile und sinnlosen Beschäftigung verharren muss; und so wie auch Woyzeck bereits zu Beginn des Dramas der mysteriösen "doppelten Natur" ausgeliefert ist (I 175,12). Die zahlreichen Belege zwingen zur Folgerung, dass es in Büchners Dichtung zwar sprunghafte Veränderung, aber keine Entwicklung gibt, weder organisches Wachsen noch kontinuierliche Entfaltung, sondern nur mitteilende Reihung des bereits Erfahrenen, Eingetretenen, freilich ohne dadurch die dramatische Dynamik der Darstellung zu mindern. So zeigt sich schon hier eine Auflösung der formalen Ordnungsprinzipien des literarischen Idealismus --Entwicklung, Notwendigkeit, Funktionalität der Teile--und ihre Ersetzung durch additive Summierung und Isolierung der Teile, wie es

sich in Büchners "offenen Dichtungsformen exemplarisch realisiert.

Wenn hier die These vertreten wird, dass in Büchners Erzählung nicht von Entwicklung gesprochen werden sollte, so ist dieser Begriff im stilistischen und im philosophischen Sinne gemeint, nicht im psychologischen. Aber selbst die Psychiatrie versteht den schizophrenen Prozess nicht eigentlich als "Entwicklung", sondern vielmehr als "sprungartige" Veränderung, ausgelöst durch einzelne "Schübe".[47] Die Entwicklungslosigkeit im Werk Büchners, die Helmut Krapp besonders am Danton aufgezeigt hat, soll in dieser Dissertation an Hand des Lenz näher bestimmt werden, wobei das Hauptinteresse jedoch im weltanschaulichen Bereich liegt, d.h. auf Büchners Reaktion gegen die idealistische Idee der Entwicklung und die Vorstellung von der unendlichen Perfektibilität des Menschen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Erzählung Lenz sicherlich auch als eine erstaunlich exakte psychiatrische Studie betrachtet werden kann, die im Wahnsinn eine reale "Möglichkeit des Daseins" aufzeigt, dass es Büchner aber weniger um die Darstellung solcher Verhältnisse geht als vielmehr um eine literarphilosophische Auseinandersetzung mit dem Problem der Realität und existentiellen Ortslosigkeit des Menschen. Bringt man das Resultat der stoffgeschichtlichen Erörterungen auf eine vereinfachende Formel, so ergibt sich folgendes Zwischenergebnis: die Erzählung ist kein poetisierter Krankheitsbericht, sondern ein dichterischer Versuch der Seinsdeutung; an einem historisch dokumentierten Einzelfall illustriert Büchner eine allgemeinmenschliche Grundsituation, indem er in seiner typischen Weise wissenschaftliche Genauigkeit verbindet mit dichterischer Transzendierung rein faktischer Verhältnisse.

KAPITEL III

LENZ UND DIE WIRKLICHKEIT

A. Lenz und die Aussenwelt

Büchner lässt keinen Zweifel daran, dass die Hauptfigur seiner Erzählung ein gebrochenes, zumindest ungewöhnliches Verhältnis zur gegenständlichen Umwelt hat. Bereits in der ersten Landschaftsszene, mit der die Dichtung ohne jede exponierende Einleitung beginnt, treten unvermittelt neben vertraute, nachvollziehbare Erfahrungen befremdliche Bewusstseinsäusserungen. Lenz, auf dem Weg zu Oberlin ins stille Steinthal, verspürt keine Müdigkeit bei seiner Wanderung durch die Vogesen, "nur war es ihm manchmal unangenehm, dass er nicht auf dem Kopf gehn konnte" (I 79,9-11). Wenn es dann weiter heisst, dass er "die Erde hinter den Ofen setzen" möchte (I 79,16) und seine Fusstritte unter ihm wie Donner ertönen (I 80,16), dann wird dem Leser bereits hier deutlich, dass Lenz einer furchtbaren geistig-seelischen Erschütterung ausgesetzt ist:

> Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm. (I 80,19-22)

Die zahlreichen 'wie'-Vergleiche, 'als ob'-Konstruktionen und Konjunktive ("er meinte, er müsse") betonen einerseits das Subjektive des Lenzschen Erlebens, aber andererseits erhält das ins Wahnsinnige Verfremdete eine erschreckende Objektivität und Konkretheit, indem der Erzähler etwa durch den Wegfall des tertium comparationis die Distanz zum Geschehen auflöst und die eigentlich unverbindlichen Teile des Vergleichs zusammenfügt.

Es ist nicht leicht, die Eigenwelt des Lenzschen Bewusstseins von der realen Aussenwelt abzugrenzen. Trotzdem soll versucht werden, die Erfahrungen und Dispositionen der Hauptfigur mit denjenigen der übrigen Personen zu vergleichen, um so zu ermitteln, ob die von Lenz erlebte Wirklichkeit eine Wahnwelt vorstellt, also eine grundsätzliche Gegenwelt, oder ob es sich um eine perspektivisch verschobene Weltsicht handelt, die trotz ihrer extremen Subjektivität in enger Beziehung steht zu 'normalen', vertrauten Wirklichkeitserfahrungen. Anders formuliert: unterscheiden sich die beiden Welten prinzipiell oder bestehen Parallelen, gestaltet Büchner lediglich irreale Traumvisionen oder eine wahre Seinsweise des Menschlichen? Darüber hinaus und unabhängig von der Verbindlichkeit der Lenzschen Erfahrungen gilt es schliesslich zu bestimmen, welcher 'Sinn', welche ästhetische Funktion den dargestellten Erlebnissen zukommt.

1. Oberlin und die Menschen um Lenz

Bei der Ankunft in Waldbach erfährt der vom Wahnsinn verfolgte Dichter Lenz eine grosse Erleichterung unter dem Einfluss der ruhigen, stillen Atmosphäre im Oberlinschen Pfarrhaus; der Erzähler erwähnt besonders

> das heimliche Zimmer und die stillen Gesichter, die aus dem Schatten hervortraten, das helle Kindergesicht, auf dem alles Licht zu ruhen schien und das neugierig, vertraulich aufschaute, bis zur Mutter, die hinten im Schatten engelgleich stille sass. (I 81,1-4)

Auch die einfachen Vogesenbauern, denen Lenz am folgenden Tag auf seinem Ritt mit Oberlin begegnet, wirken beruhigend auf ihn ein. Sie erscheinen ihm "schweigend und ernst, als wagten sie die Ruhe ihres Thales nicht zu stören" (I 82,13f.). Und so hat man zunächst den Ein-

druck, als gehörten diese Menschen zu einer heilen, harmonischen Welt, zu der Lenz anscheinend den Zugang verloren hat und von der er eine Heilung seiner seelischen Zerrissenheit erhofft. Viëtor hat in seiner Lenz-Studie besonders die positiven, beruhigenden Züge von Vogesenlandschaft und Steinthalbauern hervorgehoben und sie als kontrastierende Gegenwelt, als ein "Stück der alten, einfachen Natur" interpretiert (S. 165). Auch Martini und besonders Baumann betonen, im Gegensatz zu anderen Forschern, die Kontrastfunktion dieser Gegenwelt, obzwar etwas vorsichtiger.[1] Büchner verweist aber immer wieder auf Ähnlichkeiten im Wirklichkeitserleben--man denke nur an die Träume, den Somnambulismus und die religiösen Ekstasen--, sodass Oberlin und seine Steinthaler wohl kaum als die Gesunden, Frommen und Hoffenden ausgezeichnet werden sollten (Abutille, S. 97), es sei denn aus der optimistischen Perspektive des heilungsuchenden kranken Dichters, wie es tatsächlich in der Erzählung dargestellt wird. Dies zeigt sich schon bei seiner Ankunft:

> Er ging durch das Dorf, die Lichter schienen durch die Fenster, er sah hinein im Vorbeigehen, Kinder am Tische, alte Weiber, Mädchen, Alles ruhige, stille Gesichter, es war ihm als müsse das Licht von ihnen ausstrahlen, es ward ihm leicht . . . (I 80,24-28) [Hervorhebung von D. H.],

und noch eindeutiger gegen Ende der Erzählung: "die Welt, die er hatte nutzen wollten ["wollen"],[2] hatte einen ungeheuern Riss" (I 97,39f.).

Es lässt sich aber nicht leugnen, dass neben der "engelgleichen" Madame Oberlin sicherlich die Kinder als positive, 'heile' Existenzen für Lenz bedeutsam sind, *ex negativo* auch noch das tote Mädchen in Fouday. Ähnliches gilt für die eigene Mutter, deren visionäre Erscheinung ein "heimliches Weihnachtsgefühl" auslöst (I 83,33), während die Erinnerung an den Vater--zumal in der Vermittlung durch Kaufmann--

leidenschaftliche Erregung verursacht: "Hier weg, weg! nach Haus? Toll werden dort? . . . Es ist mir jetzt erträglich, und da will ich bleiben; . . . was will mein Vater? Kann er mehr geben? Unmöglich!" (I 88,36 - 89,11). Die Beziehung zur ehemaligen Geliebten, zu Friederike, ist durchaus ambivalenter Art: einerseits erscheint sie Lenz als kindhaft-beglückendes Du, in dessen Nähe er selbst "ganz Kind" werden konnte-- "es war so eine Glückseligkeit in ihr, und das strömte in mich über, ich war immer ruhig, wenn ich sie ansah" (I 92,22-24)--, andererseits liegt ihm ihr Schicksal "so centnerschwer auf dem Herzen" (I 92,12), dass er sich schliesslich als ihr "Mörder" anklagt (I 93,3). Der Freund Kaufmann ist für Lenz insofern ein negativer Pol, weil der "seine Verhältnisse" kennt (I 86,19f.) und ihn ermahnt, gemäss dem Wunsch des Vaters in die baltische Heimat zurückzukehren. Als angeblicher Vertreter der gerade einsetzenden "idealistischen Periode" reizt er ihn ausserdem an zum Kunstgespräch.

Dass Oberlin eine beruhigende Wirkung auf Lenz ausübt, lässt sich ausführlich belegen.[3] Für Lenz repräsentiert er das lebendige Gefühl, die gesuchte Lebensfülle: "er war das einzige Wesen, das für ihn lebte und durch den ihm wieder das Leben offenbart wurde" (I 99, 21f.). Es ist daher erstaunlich, dass neben Parker auch Fellmann Oberlin mitverantwortlich macht für den Wahnsinn von Lenz, wobei noch ausserdem übersehen wird, dass der Ausbruch der Erkrankung <u>vor</u> dem Beginn der Erzählung liegt.[4] Solche einseitige Deutung ist auch nur möglich, indem Fellmann einen Passus aus der Oberlin-Quelle übernimmt, den Büchner ausgespart hat: Lenz, so heisst es dort gegen Ende,

> war mir um so bedauerungswürdiger, je schwerer ihm zu seiner Beruhigung beizukommen war, da unsere gegenseitigen Principien einander gewaltig zuwider, wenigstens von einander verschieden schienen. (I 478,16-19)

In der Erzählung selbst lässt sich dagegen nur eine Stelle auffinden, wo Oberlin sich ausdrücklich von Lenz distanziert, und zwar im Gespräch über den "elementarischen Sinn": "Oberlin brach es ab, es führte ihn zu weit von seiner einfachen Art ab" (I 86,7f.). Von einem Gegensatz der "Prinzipien" kann aber kaum gesprochen werden, höchstens von einer Unfähigkeit oder Abneigung Oberlins, den komplizierteren Gedankengängen seines Besuchers zu folgen.

Es ist hier aber nicht beabsichtigt, Oberlins positiven oder negativen Einfluss auf Lenz zu bestimmen. Das Interesse gilt verwandten Gemütsstimmungen und Affinitäten im Naturerleben. Dass Büchner solche aufzeigen wollte, verdeutlicht die unmittelbar auf das obige Zitat folgende Stelle:

> Ein andermal zeigte ihm Oberlin Farbentäfelchen, er setzte ihm auseinander, in welcher Beziehung jede Farbe mit dem Menschen stände, er brachte zwölf Apostel heraus, deren jeder durch eine Farbe repräsentirt würde. Lenz fasste das auf, er spann die Sache weiter, kam in ängstliche Träume, und fing an wie Stilling die Apocalypse zu lesen . . . . (I 86,8ff.)

Diese religiöse Farbensymbolik ist keineswegs der einzige Berührungspunkt. Im gleichen Gespräch berichtet Oberlin ausführlich von seinen eigenen Träumen und Visionen, von religiösen Ekstasen und Erfahrungen des Übersinnlichen, von Somnambulismus und Mesmerismus:

> Oberlin versetzte ihm nun, wie er . . . eine Stimme gehört habe, so dass er wusste, dass sein Vater todt sey . . . . Das führte sie weiter, Oberlin sprach noch von den Leuten im Gebirg, von Mädchen, die das Wasser und Metall unter der Erde fühlten, von Männern, die auf manchen Berghöhen angefasst würden und mit einem Geiste rängen; er sagte ihm auch, wie er einmal im Gebirg durch das Schauen in ein leeres tiefes Bergwasser in eine Art von Somnambulismus versetzt worden sey. (I 85,18-28)[5]

Wie sehr sich solche Vorstellungen von Erfasstwerden und Aussersichsein mit der Erfahrweise des Lenz berühren, unterstreicht der Kommentar

"Das führte sie weiter"; und Lenz selbst erklärt nun, wie auch über ihn der "Geist des Wassers" gekommen sei, wie er "etwas von seinem eigenthümlichen Seyn empfunden hätte" (I 85,29f.).

Was Lenz vor allem anspricht, ist die eigenartige Verbindung von 'romantischem' Gedankengut (Somnambulismus und Mesmerismus) mit pietistischer Gottschau und mystischer Naturbeseelung: "dieser Glaube, dieser ewige Himmel im Leben, dies Seyn in Gott . . ." (I 83,16ff.). Aber auch die Vogesenbauern haben, teilweise von Oberlin angesteckt, ihre "Träume, Ahnungen" (I 82,17). Als einfache Menschen stehen sie selbst der anorganischen Natur besonders nah. Mitten in der praktischen Tätigkeit des Alltags sind sie offen den Einwirkungen übersinnlicher Kräfte. Lenz bewundert das naive Erleben des Transzendenten im immanenten Bereich des Naturraums--"er meine, es müsse ein unendliches Wonnegefühl seyn, . . . für Steine, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben" (I 85,34-37)--und überschätzt es offenbar in seinem eigenen Bestreben nach Natureinklang. Wie aber auch solche Menschen durch ihre Empfänglichkeit gefährdet und in ihren seelischen Dispositionen mit Lenz vergleichbar sind, zeigt die Szene in der Gebirgshütte des Hellsehers. Auch dieser ringt mit unsichtbaren Mächten, beschwört Geister und hat geheimnisvolle Beziehungen zum Anorganischen. Lenz wird es schliesslich "unheimlich mit dem gewaltigen Menschen", es kommt ihm vor, "als rede er in entsetzlichen Tönen" (I 91,20f.). Die tiefe Erschütterung des Erlebnisses wird vor allem ausgelöst durch eine Art Selbst-Begegnung mit der unruhigen Erscheinung des kranken, offensichtlich geistig verwirrten Mädchens. Lenz ist betroffen von dem "Geisterhaften" ihrer Gesichtszüge, von ihren ekstatischen "Zuckungen", und im Rückblick auf diese unheimliche Nacht wird ihm die Welt "helle":

eine "unerbittliche Gewalt" zerrt ihn nach dem "Abgrund" (I 91,24-26).

Trotz solcher Entsprechungen lässt sich die extreme Subjektivität im Erleben von Lenz nicht übersehen. Im Gegensatz zu den Menschen um Oberlin, deren religiöse Visionen auf ein bestimmtes Ziel, auf die gläubige Erfahrung des Göttlichen in der Natur, ausgerichtet und im praktischen Alltag verankert sind, irrt Lenz unstet zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit, ohne diese Kluft im Religiösen überbrücken zu können. Auf Grund seiner sensiblen Veranlagung ist er doppelt empfänglich für die mystischen Schwärmereien Oberlins. Andererseits enthüllt gerade diese Tendenz Oberlins und der Vogesenbauern, die Offenheit für Träume, Visionen und Somnambulismus, die gemeinsame Basis, auf die auch noch die Sonderwelt des kranken Lenz bezogen bleibt. Es verdient daher besonderer Beachtung, dass gerade die vielen Hinweise auf das mystisch-ekstatische Element keine Entsprechungen in den Quellen haben und dass Büchner offensichtlich eine solche Affinität hervorheben wollte.

2. Beziehungen zur Umwelt

In der stillen Gebirgslandschaft, im heimlichen Kreis des Pfarrhauses glaubt Lenz Frieden und Heilung zu finden. Oberlin und seine Umwelt, so scheint ihm, besitzen noch jene echte Bindung an Gott, Natur und Menschen, die ihm selbst abhanden gekommen ist. Die anfängliche Beruhigung, die von den stillen Gesichtern im Lichtschein auf ihn ausstrahlt, verleitet Lenz zu einer trügerischen Sicherheit, die ihn hinterher umso stärker seine Ortslosigkeit und Vereinsamung empfinden lässt. Das Lebendige ist ihm erstarrt, der gewohnte Bezug zur Umwelt unmöglich geworden; verzweifelt klammert er sich an jede Zerstreuung, obgleich er merkt, "wie er sich Alles nur zurecht mache"

(I 89,19f.). Das bisschen Ruhe zerrinnt ihm unter der Hand: "die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuern Riss"[6] und hinterlässt ihm eine eisige Leere, ein "Nichts" (I 98,3). Die heile, lebendige Gegenwelt, die er suchte und im Vogesental zu finden glaubte, erweist sich als ein Phantom. Landschaft, Natur und Oberlin sollten ihm zum Schutzwall werden gegen den Einbruch dämonischer Mächte,[7] gegen den auf "Rossen" hinter ihm herjagenden Wahnsinn (I 80,21f.).

Die erstrebte Gegenwelt wird nicht real; sie bleibt Wunsch, leere Hoffnung. Lenz bemerkt, dass auch Oberlin letztlich nicht die Kluft von Ich und Natur überbrücken kann, dass er das Problem der leidenden Menschheit im Religiösen nivelliert: "Oberlin sprach ihm von Gott. Lenz wand sich ruhig los . . . und sagte endlich: 'aber ich, wär' ich allmächtig . . . ich würde retten, retten . . .'" (I 99, 31ff.). Daher findet er auch bei Oberlin weder Ruhe noch bergende Heimstatt. Jeder mögliche Kontakt mit der Umwelt ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Während seiner Predigt gelingt Lenz zwar einmal für einen Augenblick die Überwindung seiner Isolierung:

> Er sprach einfach mit den Leuten, sie litten alle mit ihm, und es war ihm ein Trost, wenn er über einige müdgeweinte Augen Schlaf, und gequälten Herzen Ruhe bringen, wenn er über dieses von materiellen Bedürfnissen gequälte Seyn, diese dumpfen Leiden gen Himmel leiten konnte (I 84,25-30),[8]

aber diese Identifizierung ist nur ganz allgemeiner Art, kein persönlicher Kontakt: Lenz leidet mit und wegen der leidenden Menschheit. Und gerade weil ihm das "All" in "Wunden" ist (I 84,37), weil er das Menschsein als wesentlich leidend erfährt, bleibt er selbst einsam und allein:

> so lag er nun da allein, und Alles war ruhig und still und kalt, und der Mond schien die ganze Nacht und stand über den Bergen. (I 85,9-11)

Das Ausmass der Kontaktlosigkeit gegenüber der Welt enthüllt schon der lange erste Absatz, in dem Lenz auf seiner Wanderung durchs Gebirge und die Ankunft bei Oberlin beschrieben wird. Das Gegenüber von Landschaft und Atmosphäre ist Lenz entweder "gleichgültig", nicht-existent oder bedrängt ihn entsetzlich. Die gewohnte Dingwelt entzieht sich ihm als konkretes Objekt, sie treibt ein grausames Spiel mit ihm und verfolgt ihn "wie wilde wiehernde Rosse" (I 79,25). Das ungemein häufige, grammatisch funktionslose "so" illustriert besonders prägnant die mangelnde Definitionsmöglichkeit des Subjektes,[9] dem die perspektivische Distanz gewaltsam entzogen wird.

Trotz der beängstigenden Erfahrungen der Hauptfigur ist die Sprache sachlich, steht geradezu im Gegensatz zum betäubenden Wechsel der Erscheinungen. Ebenso auffallend ist das Fehlen von gliedernden Absätzen und formalen Einschnitten. Unvermittelt tritt ein asyndetisches Kaleidoskop von Gegenständen, Bildern, Visionen nebeneinander: Felsen, Himmel, Nebel, Müdigkeit, Brust, Wald, Träume, Erde, Ofen, Wolken, Rosse, Schwert, Licht, See, Wiegenlied und Glockengeläute (I 79, 3-31). Das Gegensätzliche, Unverbundene wird zunächst gar nicht bewusst, da Sprache und formale Eigenheiten die Übergänge geschickt verschleiern.[10] Der Leser bemerkt erst später, welch abgründige Erfahrungen sich mit ganz gewöhnlichen Beobachtungen verbinden, und erst beim zweiten Lesen wird ihm die Welt "helle", so wie Lenz nach der Nacht in der Gebirgshütte. Eine bereits zitierte Stelle mag dies verdeutlichen: Lenz geht gleichgültig seinen Weg, "bald auf- bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, dass er nicht auf dem Kopf gehn konnte" (I 79,8-11). Es ist bezeichnend, wie sich hier Objektives und Subjektives überschneidet, wie sich die Gren-

zen von 'normal' und 'gestört' verwischen.

3. Wirklichkeit als Traum

Die klaren Konturen der empirischen Welt lösen sich auf oder verschmelzen mit nebelhaften Schatten und Phantasiebildern. Immer wieder betont Büchner das Schemenhafte von Erfahrung und Szenerie: Lenz kommt "Alles so traumartig, so zuwider vor" (I 82,31f.), die Menschen und Gegenstände entziehen sich ihm "wie ein Schatten, ein Traum" (I 81, 17), die Erinnerung zerrinnt zu einem Nichts: "er suchte nach etwas, wie nach verlornen Träumen, aber er fand nichts" (I 79,14f.). Auch das Bild der Landschaft erscheint Lenz in traumhaften Zügen, besonders in Augenblicken seelischer Beruhigung--"wie ein dämmernder Traum" (I 82,4) --oder ekstatischer Erregung:

> Er wurde still, vielleicht fast träumend, es verschmolz ihm Alles in eine Linie, wie eine steigende und sinkende Welle, zwischen Himmel und Erde, es war ihm als läge er an einem unendlichen Meer, das leise auf- und abwogte. Manchmal sass er, dann ging er wieder, aber langsam träumend. (I 89,37 - 90,3)

Meistens erscheint das Traumhafte jedoch in enger Verbindung mit Erfahrungen der Angst, Kälte, Leere, des Nichts. Lenz gerät in ängstliche, "fieberhafte Träume" (I 91,27f.). Die Umwelt verfremdet sich zu einem "Schattenspiel" (I 80,6f.), die Welt als Ganzes droht sich aufzulösen, die Wirklichkeit wird Traum und der Traum Wirklichkeit:

> der Alp des Wahnsinns setzte sich zu seinen Füssen, der rettungslose Gedanke, als sey Alles nur sein Traum, öffnete sich vor ihm, er klammerte sich an alle Gegenstände, Gestalten zogen rasch an ihm vorbei, er drängte sich an sie, es waren Schatten, das Leben wich aus ihm und seine Glieder waren ganz starr. (I 82,34-38)

Wie sehr Lenz das Unbeständige der äusseren Welt empfindet, zeigt sich bis in stilistische Eigenheiten: in den vielen Vergleichen und besonders in den zahlreichen Konjunktivformen. Auffallend ist da-

bei, wie oft Büchner die gleichen Konstruktionen wiederholt, gelegentlich leicht verändernd; etwa: "er hätte . . . mögen"; "er meinte, er müsse"; "er war wie"; "als wäre"; "es war (ihm) als" [+ Konjunktiv, mit Vorliebe in der Form "es war ihm als müsse"]. Hinzu kommen die im Vergleich mit dem Drama Danton nicht minder zahlreichen Adjektive, die das Unbestimmte, Fliessende und ständig Wechselnde des Vorgestellten noch unterstreichen. Das Adjektiv ist, gegenüber dem Substantiv, geradezu prädestiniert, um die Besonderheit einer subjektiven Welt anzudeuten und die Gemütsstimmungen der Figur in der Sprache wiederzugeben. Vor allem die Verbindungen mit "un-" vermögen durch ihre schwebende Tonart das Traumartige des Geschehens und das "Un"-beschreibbare des Erlebens objektiv festzuhalten: "unruhig, unheimlich, ungeheuer, ungewiss, unendlich, unbeschreiblich, unnennbar, unaussprechlich," usw.

Während der Wahnsinnsanfälle verwandelt sich für Lenz die Aussenwelt in ein Traumbild seiner Phantasie, sodass nichts übrigbleibt als die eigene Person: "Es war ihm dann, als existire er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung, als sey nichts als er" (I 99,11-13). Diese Zerstörung der Welt bedroht aber rückwirkend auch das Bewusstseinszentrum selbst, die Wirklichkeit des erlebenden Subjekts. Indem das Ich die Objekte in Schatten auflöst, verliert es seinen transzendentalen Standort, seine Identität. Lenz schwindet das Eigenbewusstsein, er wird "sich selbst ein Traum" (I 81,22).[11] Lenz steht auf der Grenzlinie zwischen Alptraum und gesteigerter Wachheit, zwischen Wahnsinn und zweitem Gesicht: er ist, in der treffenden Formulierung Schönes, fürwahr ein "Mensch an der Grenze" (S. 28). Er selbst fühlt das Prekäre, Problematische und doch Ausserordentliche dieser Grenzsituation, kann sie aber nicht reflektierend erhellen:

> "Sehn Sie, jetzt kommt mir doch was ein, wenn ich nur unterscheiden könnte, ob ich träume oder wache: sehn Sie, das ist sehr wichtig, wir wollen es untersuchen" . . . . (I 96,15ff.)

Man könnte interpretierend ergänzen: träumt Lenz nur einen verrückten Traum, dann besteht noch Hoffnung für ihn--oder wenigstens für die Menschheit; ist er aber wach, ist ihm die Welt "helle", und entspricht das Sein tatsächlich seiner Wirklichkeitserfahrung, dann können nur noch Wahnsinn und fixe Ideen helfen. Und es liesse sich erwägen, ob dies nicht eine jener Fragen sei, die Büchner in der Erzählung gestalten wollte, eine Frage, die er selbst nicht beantworten konnte, ja nicht zu beantworten wagte.

Lenz ist eine exemplarische Grenzfigur: nicht grundsätzliche Gegenexistenz, sondern erschüttertes Normalleben. Er ist krank nur im Vergleich zu einem ungebrochenen, heilen Verhältnis zum Sein, ein Verhältnis, das es für Büchners Figuren nicht mehr zu geben scheint. Die Betonung des subjektiven Erlebens soll andeuten, dass die objektiven Ordnungen problematisch geworden sind, dass für das gebrochene Bewusstsein Realität nur noch als subjektive Wirklichkeit erfahrbar ist.

B. Lenz und die Eigenwelt

Wenn im folgenden von einer Lenzschen 'Eigenwelt' gesprochen wird, dann ist diese Bezeichnung als der Erfahrungsbereich eines erschütterten Bewusstseins zu verstehen. Dass trotz der grundsätzlichen Gleichheit des menschlichen Erkenntnisvermögens--im logischen Sinne--die jeweilige Erfahrung des zur Wirklichkeit Werdenden eine <u>subjektive</u> Deutung einschliesst, die von Person zu Person verschieden sein kann, ist bekannt. Eine Analyse dieser subjektiven Erfahrweise ist hier intendiert; es wäre unsinnig, dabei die von Kant aufgezeigten transzen-

dentalen Bedingungen der Möglichkeit menschlicher Erfahrung etwa für Lenz in Frage zu stellen. Es soll vielmehr untersucht werden, in welcher Weise etwa die temporale Zeit oder der gegebene Raum von Lenz erfahren wird und wie sein Verhältnis zur Welt, seine Wirklichkeit, sprachlich gestaltet wird.

1. Landschaft und Landschaftserleben

Auf die eigentümliche Beziehung zwischen den Erscheinungsweisen der Landschaft und der subjektiven Perspektive der aufnehmenden Figur wurde bereits hingewiesen. Es ist zu erwarten, dass sich im Wechsel der Landschaftsbilder nicht nur das labile, gemütsbedingte Landschaftserleben von Lenz ausdrückt, sondern dass diese Erfahrungen zugleich Aufschluss geben über sein spezifisches Verhältnis zur Realität. Der Analyse dieser Zusammenhänge ist aber zunächst eine Bemerkung zur Eigenwertigkeit der Landschaftsbilder vorauszuschicken.

Die Fachliteratur hat immer wieder die zentrale Bedeutung der Landschaften im Lenz hervorgehoben und bis in stilistische Details die vorherrschende Perspektive der Hauptfigur nachgewiesen.[12] Im Landschaftsbild wird jedoch eine doppelte Sehweise konkret: einerseits mischen sich hier veräusserlichte Gemütsbewegungen mit traumhaft verzerrten Erfahrungen der gegenständlichen Welt, andererseits wird gerade in der Landschaftsdarstellung die Anwesenheit des anonymen Erzählers erkennbar. Dies letztere hat die Forschung meist übersehen, indem man den ständigen Wechsel von Aussen- und Innenwelt, von Erscheinungen und Stimmungen betonte. Die Landschaft funktioniert aber nicht nur als darstellende Spiegelung eines Seelischen im Sinnlichen, sie ist nicht nur Mittel zum Zweck, sondern zugleich "sich unmittelbar selbst genug",

um ein Wort des Naturforschers Büchner zu entlehnen.[13] Die Eigenwertigkeit der Landschaft unterstreicht vor allem das abschliessende Bild, ohne dass dabei dessen Bedeutung als Kontrast zu früheren Landschaftserfahrungen übersehen wird; gleichzeitig erfährt hier auch die vorwiegend Lenzsche Perspektive der Erzählung eine distanzierende Brechung. Der gleichgültig in eine ihm sinnentleerte Welt hinausstarrende Lenz hat "keine Ahnung" von dem herrlichen Sonnenuntergang auf seiner Fahrt nach Strassburg:

> Sie entfernten sich allmählig vom Gebirg, das nun wie eine tiefblaue Krystallwelle sich in das Abendroth hob, und auf deren warmer Fluth die rothen Strahlen des Abends spielten; über die Ebene hin am Fusse des Gebirges lag ein schimmerndes bläuliches Gespinnst. Es wurde finster . . . ; hoher Vollmond, alle fernen Gegenstände dunkel, nur der Berg neben bildete eine scharfe Linie, die Erde war wie ein goldner Pokal, über den schäumend die Goldwellen des Monds liefen. Lenz starrte ruhig hinaus, keine Ahnung, kein Drang . . . . (I 101,3ff.)[14]

Hier ist die Koinzidenz von Seele und Landschaftsempfindung eindeutig aufgehoben. Aus der Distanz der objektivierenden Erzählerperspektive erscheint die erschütternde Existenz von Lenz umso trostloser.

Die oszillierenden Gemütsstimmungen der psychischen Erkrankung gestaltet Büchner als sich immer wieder wandelndes Erleben der äusseren Natur. Ähnlich wie Werther sieht auch Lenz das Landschaftsbild meist in einer extrem subjektiven Perspektive, gewissermassen als Spiegelbild seiner momentanen geistigen und emotionalen Verfassung, ohne jedoch diesen Vorgang wie Leonce noch reflektieren zu können. Büchner projiziert Psychisches nach aussen, ins Bild der Landschaft hinein, während er gleichzeitig von aussen beobachtend zu erzählen scheint, jedoch in einer Weise, die sich dem subjektiven Erleben von Lenz eng anschmiegt. Die Landschaft erscheint daher oft verfremdet, erstarrt, abrupt, dann

wieder ekstatisch nah, überschwenglich harmonisch, jedoch ohne den unfassbar-schemenhaften Grundton zu verlieren. Aussen und Innen gleiten ineinander über, gegenständliche und imaginierte Welt verfliessen: Lenz ist einer qualvollen Ruhelosigkeit ausgeliefert, der andrängenden Sinnenwelt hilflos anheimgegeben. "Das Ich zerspaltet sich in die Widersprüche von Gefühls- und Erlebnissituationen, die wie ein Zwang über ihn kommen und ihn der Radikalität der Zusammenhangszerfetzung ausliefern" (Martini, S. 589).

Der Kontaktverlust mit der Umwelt offenbart sich schon in der ersten Landschaftsschilderung, und zwar sogleich am Anfang. Lenz wandert bergauf und bergab, völlig gleichgültig, ohne Interesse für die winterliche Landschaft:[15] "es lag ihm nichts am Weg". Er empfindet besonders das Neblige, Nasskalte, Beengende seiner Umgebung. Es ist ihm "alles so klein, so nahe, so nass" (I 79,15f.). Bis in die sprachlich-rhythmische Gestaltung, die zersplitterten, asyndetisch gereihten Satzfetzen verrät sich die Beziehungslosigkeit, spiegelt sich sein seeliches Bedrängtsein. Aber plötzlich verändert sich die Gemütsstimmung; Lenz erfährt einen brausenden und orgiastischen Naturraum, in dem die Donnertöne "in ihrem wilden Jubel die Erde besingen", "die Wolken wie wilde wiehernde Rosse heransprengen", "der Wind . . . aus den Wipfeln der Tannen wie ein Wiegenlied und Glockengeläute heraufsummt" und "kleine Wölkchen auf silbernen Flügeln . . . weit über das Land hin glänzen und blitzen" (I 79,22ff.). Lenz steigert sich in eine dionysische Ekstase, er möchte den Sturm in sich hineinziehen, "Alles in sich fassen", mit dem ganzen Kosmos verschmelzen:

> er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe that . . . . (I 79,37ff.)

Doch die Ichentgrenzung schlägt unvermittelt wieder um in ihr extremes Gegenteil. Lenz fühlt sich völlig allein, einsam, ausgesetzt in einem frostigen Nichts:

> alles so still, grau, dämmernd; es wurde ihm entsetzlich einsam, er war allein, ganz allein . . . ; es fasste ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren, er riss sich auf und flog den Abhang hinunter. (I 80,13-18)

So abrupt wie das Landschaftsbild wechselt auch die psychische Gestimmtheit, oder vielmehr umgekehrt, sodass man letztlich nicht mit Bestimmtheit zwischen Innen und Aussen, zwischen objektivierter Seelenlandschaft und subjektivem Landschaftserlebnis unterscheiden kann.

Grundsätzlich lassen sich zwei Erscheinungsweisen der Landschaft feststellen, die in deutender Beziehung stehen zu zwei analogen Gemütszuständen: der kalten, ungegliederten "Eintönigkeit" von Flächen, Linien und Massen entspricht die innere Erstarrung und Leere, die Nähe zum Wahnsinn,[16] während die "sprengende Belebtheit" dionysischer Entgrenzung in Parallele steht "zu dem ebenso gefährdeten Drängen in seiner Brust" (Pütz, S. 9). Beide Bewegungen, sowie ihr rapider Wechsel, erscheinen bereits in voller Entfaltung in der ersten Landschaftsschilderung; die übrigen Bilder sind Variationen dieses Themas.

Die kalte, beengende Gebirgslandschaft steht metaphorisch für den Kontaktverlust mit dem Lebendigen, für die innere Bedrohung von Lenz: "Er ging hinauf, es war kalt oben . . . , und es wurde ihm leer, wieder wie auf dem Berg . . . , die Finsterniss verschlang Alles; eine unnennbare Angst erfasste ihn . . ." (I 81,12ff.).[17] Die enge Verzahnung von äusserer und innerer Erstarrung wird besonders deutlich nach dem missglückten Erweckungsversuch:

> dann jagte es ihn auf, hinaus in's Gebirg. . . . Er rannte auf und ab. . . . er schwur, er lästerte. So kam er auf die

> Höhe des Gebirges . . . , wo die weissen Steinmassen lagen . . . . es fror ihn, er dachte, er wolle jetzt zu Bette gehn, und er ging kalt und unerschütterlich durch das unheimliche Dunkel--es war ihm Alles leer und hohl . . . . (I 93,32ff.)

Als Metapher für die erstrebte Einheit mit der Natur liesse sich das Bild der strömenden "Fluth" (I 80,4f.), des "goldenen Stroms" (I 82,5f.), des "Regenbogens" (I 83,37) anführen; alle diese Bilder sind jedoch eingeschlossen im fünfmal wiederkehrenden Motiv der "Welle":

> O Gott in Deines Lichtes Welle (I 96,9);
>
> es verschmolz ihm Alles in eine Linie, wie eine steigende und sinkende Welle (I 89,38f.);
>
> es war als löste sich alles in eine harmonische Welle auf (I 84,15).

Die beiden übrigen Belege finden sich im bereits zitierten Landschaftsbild des 'Epilogs', einmal sogar in Verbindung mit dem Bild der "Fluth": "Sie entfernten sich allmählig vom Gebirg, das nun wie eine tiefblaue Krystallwelle sich in das Abendroth hob, und auf deren warmer Fluth die rothen Strahlen des Abends spielten; . . . die Erde war wie ein goldner Pokal, über den schäumend die Goldwellen des Monds liefen" (I 101,2-11). Da aber hier die Landschaft aus der distanzierenden Sicht des Erzählers geschildert wird--"Lenz starrte ruhig hinaus, keine Ahnung"--, erfährt die ersehnte Naturverschmelzung durch das Motiv der "Krystallwelle" eine bedeutsame Brechung, sie offenbart sich als Illusion, als unrealisierbarer Wunschtraum.

Kurze, fragmentarische Sätze spiegeln die Zersplitterung des Lenzschen Bewusstseins, besonders in der Erfahrung der einengenden Landschaft. Unverbundene Naturerscheinungen folgen dicht aufeinander, ohne Zusammenhang, ohne gliedernde Ordnung. Sie bilden zugleich eine formale Parallele zur Vereinzelung des Subjekts. Das "syntaktisch funktionslose 'so'" (Jansen, S. 110) hebt nicht nur die Erzähldistanz

völlig auf, sondern drückt vor allem die Intensität des subjektiven Erlebens aus: "Alles so dicht", "so träg, so plump"; "alles so klein, so nahe, so nass"; "dass er so viel Zeit brauchte" (I 79,6ff.); "Alles so traumartig, so zuwider" (I 82,31f.); "dann war mir's auch so" (I 92,29); "und jetzt so todt" (I 93,5); usw. [Hervorhebung von D. H.]. Das adverbiale "so" ist zugleich hinweisend, wertend und resignierend; Lenz ist einfach unfähig, die Qualität seiner Erfahrungen sprachlich zu bewältigen. Jansen hat diese stilistische Erscheinung als den "unmittelbaren Reflex der Hilflosigkeit" gedeutet, welche Lenz zuweilen gegenüber der Wirklichkeit überkommt (S. 111). Die gleiche Funktion trifft auch für das ebenso unbestimmte wie häufige "Alles" zu, das nicht nur in seiner Verbindung mit dem "so", sondern schon in seiner auffälligen Grossschreibung die intendierte Emphase verrät. Es ist kaum zufällig, dass die Konstruktion mit "so" im Zusammenhang mit dem Gefühl der Enge und Erstarrung auftritt, und dazu noch in asyndetischer Häufung. Die Hilflosigkeit von Lenz zeigt sich besonders an solchen Stellen, wo die Naturlandschaft neutral, sozusagen 'teilnahmslos' gezeichnet erscheint, wie etwa im 'Epilog' oder auch in der Nacht nach der Predigt:

> der Vollmond stand am Himmel, die Locken fielen ihm über die Schläfe und das Gesicht, die Thränen hingen ihm an den Wimpern und trockneten auf den Wangen, so lag er nun da allein, und Alles war ruhig und still und kalt, und der Mond schien die ganze Nacht und stand über den Bergen. (I 85,7-11)

2. Verhältnis zur Natur

Es ist schwierig, in der Dichtung exakt zwischen dem Erleben der Landschaft und der Anschauung der Natur zu trennen. Auch in der Fachliteratur wird nur selten versucht, den Begriff 'Landschaft' von seinem

Oberbegriff 'Natur' zu unterscheiden; gewöhnlich werden beide Ausdrücke synonym verwendet. Dies mag zum Teil daher rühren, dass gerade am Landschaftsbild wesentliche Aspekte der dargestellten Natur konkret werden, sich hier leichter erkennen und beschreiben lassen. Ausserdem verdeutlicht der Dichter mit Vorliebe am Landschaftsbild das Verhältnis seiner Menschen zur Natur. Man denke neben Büchners Lenz nur an Goethes Werther, Hölderlins Hyperion oder Jean Pauls Albano im Titan. Die Landschaftsgestaltung ist jedoch nur ein Einzelmoment der Natur-Erscheinung. Spinoza hat im ersten Teil seiner Ethik, den Büchner übersetzt und kommentiert hat, den Unterschied zwischen "natura naturans" und "natura naturata" definiert.[18] Diese philosophische Formulierung lässt sich zwar nicht ohne weiteres auf den ästhetischen Bereich übertragen, sie verdeutlicht aber den begrifflichen Unterschied von Natur und eigentlicher Landschaft. Landschaft ist lediglich die äussere Manifestation verschiedener Aspekte der Gesamt-Natur.

An dem Verhältnis von Lenz zur äusseren, 'erscheinenden' Natur, also zur Landschaft, zeigte sich schon verschiedentlich, dass Lenz die Natur nicht mehr als beseelte, geordnete Ganzheit erfährt, sondern als unverständliches, unzugängliches Sein. Dies verdeutlichte auch die Verwendung des Mond-Motivs. Der Mond ist bei Büchner nicht literarisches Requisit wie teilweise in der Romantik, sondern Metapher für einen neutralen oder feindlichen Kosmos, wie aus der zuletzt zitierten Stelle hervorgeht (I 85,7-11). Darüber hinaus dient die tote Mondlandschaft mit ihrem kalten, weissen Licht, ganz ähnlich wie die winterliche Gebirgswelt, zur Sichtbarmachung der seelischen Erstarrung von Lenz.

Je bewusster Lenz der Verlust seines lebendigen Empfindens wird, desto verzweifelter bemüht er sich um einen Kontakt mit der Aussenwelt,

um ein harmonisches Aufgehen im Strom des Lebens. Er leidet unsäglich darunter, dass ihm die ekstatische Hingabe an das Sein verweigert wird. Oberlin und seinen Vogesenbauern, so glaubt er, ist dieser Zugang zur All-Natur noch offen. Sie leben in enger Beziehung zum Unbeseelten wie auch zum Übersinnlichen--eine geradezu arkadisch-paradiesische Existenzweise: "dieser ewige Himmel im Leben, dies Seyn in Gott" (I 83, 17). Unter solcher Wunschperspektive versteht Lenz nun auch die Bibel erst 'richtig': als Beschreibung einer unmittelbaren Einheit von Mensch, Natur und Transzendenz, "alles in himmlischen Mysterien; aber nicht gewaltsam majestätisch, sondern noch vertraut!" (I 83,18-20). Die Betonung der "Vertrautheit", zumal in der Form des style indirect libre, verrät, was hier längst verloren gegangen ist. Der Gegenbegriff zu 'vertraut' ist 'fremd', sodass sich auch hier jener Terminus einstellt, mit dem bereits oben Lenz' Erleben der Landschaft beschrieben wurde.

In dem Gespräch mit Oberlin über den Somnambulismus und den "elementarischen Sinn" (I 85,22 - 86,8) offenbart Lenz sein zwiespältiges Verhältnis zur Natur. Was sich hier wie ein pantheistisches Glaubensbekenntnis gibt, wie ein Loblied auf die ewige "Harmonie" und "Seeligkeit" der Schöpfung, erweist sich nur zu bald als Wunschbild, als überspannte Idealvorstellung. Lenz bewundert auch hier wieder das ungebrochene, unmittelbare Verhältnis der einfachen Vogesenbauern zur anorganischen und vegetativen Natur. "Die einfachste, reinste Natur", so glaubt er, "hinge am nächsten mit der elementarischen zusammen" (I 85,30f.) und vermöge so mit dem ganzen Sein der Welt in Harmonie zu leben. Daher müsse es auch ein "unendliches Wonnegefühl seyn",

> so von dem eigenthümlichen Leben jeder Form berührt zu werden; für Gesteine, Metalle und Pflanzen eine Seele zu haben; so traumartig jedes Wesen in der Natur in sich auf-

> zunehmen, wie die Blumen mit dem Zu- und Abnehmen des Mondes die Luft. (I 85,35-39)[19]

Das naive Einssein mit der Umwelt sei aber nur den einfachen Menschen eigen; "je feiner der Mensch geistig fühlt und lebt, um so abgestumpfter würde dieser elementarische Sinn". Lenz hält ihn daher nicht für einen "hohen Zustand", zumal er "nicht selbständig genug" sei (I 85, 31ff.). Es mag sein, dass Lenz sich damit von der angedeuteten Nähe zur animalischen, bewusstseinslosen Existenzform distanzieren will, jener prälogischen Seinsweise, bei der von einer bewussten Subjekt-Objekt-Spaltung nicht gesprochen werden kann. Er selbst sucht die Einheit mit der Natur auf der höchsten Stufe menschlichen Bewusstseins, in der Sphäre des Seelisch-Geistigen. Die "unaussprechliche Harmonie" der Schöpfung trete besonders "in den höhern Formen mit mehr Organen" in Erscheinung, weshalb solche geistigen Wesen--er denkt dabei vorzüglich an sich selbst--"um so tiefer afficirt" würden, während "in den niedrigen Formen Alles zurückgedrängter, beschränkter, dafür aber auch die Ruhe in sich grösser sey" (I 86,1-6).

Lenz vertritt hier eine Naturdeutung, die teilweise an den ursprünglichen naiven Weltzustand erinnert, teilweise an das pantheistische Weltbild Spinozas: All-Einheit des Seins, hierarchische Ordnung der Wesen, Harmonie der Teile, Beseelung der Natur. Auch im Kunstgespräch klingt nochmals dieser Gedanke einer pantheistischen Seinseinheit an: "Nur eins bleibt: eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert" (I 87, 25f.), um dann einer fürchterlichen Enttäuschung Platz zu machen.[20] Aber schon bald nach der Ankunft in Waldbach wurde sich Lenz seiner inneren Erstarrung bewusst: "er versuchte Alles, aber kalt, kalt" (I 83,

1f.). Das seelische Gleichgewicht, das er bei Oberlin und in den Vogesen zu finden hoffte, bleibt aus. Es ist daher ausserordentlich aufschlussreich--und muss hier einmal ausdrücklich betont werden--, dass Lenz, der im empirischen Raum das Lebendige verloren hat, dieses nun in der ästhetischen Sphäre zu finden glaubt und deswegen von der Kunst "Leben, Möglichkeit des Daseins" "verlangt" (I 86,35). Im Bereich des Alltags, der physischen Wirklichkeit, empfindet er umso stärker das "dumpfe Leiden" der Menschheit, die Unmöglichkeit einer idyllischen Einheit mit der Natur und das Fehlen einer sinnvollen Ordnung: die Welt ist "verhunzt" (I 89,4), hat einen "ungeheuern Riss" (I 98,1). Eine Schöpfung, die den Menschen zum Leiden verurteilt, kann keine harmonische, keine göttliche sein. Lenz "verzweifelt an sich selbst" (I 93, 5) und dann an Gott, als ihm der fehlgeschlagene Erweckungsversuch des toten Mädchens seine Ohnmacht, sein eigenes Totsein klar macht: "Er rührte Alles in sich auf; aber todt! todt!" (I 93,6). Der christliche Glaube, von dem es heisst, er könne Berge versetzen und folglich auch Tote erwecken (Matth. XXI, 21 f.), erweist sich für Lenz als Trug, und damit zugleich die gesamte göttliche Ordnung: "der Himmel war ein dummes blaues Aug, und der Mond stand ganz lächerlich drin, einfältig" (I 94,4f.).

Die Naturharmonie, von Lenz so begeistert verkündet und so sehnsüchtig erstrebt, offenbart sich als leere Idealvorstellung. In der Realität, so wie sie Lenz zur Wirklichkeit wird, zeigt sich das Gegenteil: eine disharmonische Welt, in der das Ich zu ewiger Enge und Angst, zum Leiden und zur Einsamkeit verdammt ist und selbst der Kosmos noch beengende Züge aufweist--nicht bergende Heimat, sondern Ort des Grauens. Gerade in der Diskrepanz von Wunschbild und tatsächlichem Erleben ver-

deutlicht sich die erschütternde Situation von Lenz, indirekt auch das menschliche Los. Diese Erfahrungen als Symptome des Irrsinns abzutun, als Begegnung mit einer Wahnwirklichkeit, erlaubt schon die Erzählhaltung nicht. In der Erfahrung der Vereinzelung und Entseelung des Seins manifestiert sich vielmehr die Krise des nachidealistischen Bewusstseins.

3. Raum, Zeit und Kausalität

In der Erfahrung des Naturraums zeigt sich eine bedrückende Enge: "alles so klein, so nahe" (I 79,15f.), "so eng", dass Lenz befürchtet, "an Alles zu stossen" (I 97,2f.). Im Gegensatz zu Friederike, der die "Welt zu weit" war und die sich darum das "engste Plätzchen im ganzen Haus" suchte, "als wäre ihre ganze Seeligkeit nur in einem kleinen Punkt" (I 92,26-29), ist für Lenz selbst der Weltraum "so eng", dass er "mit den Händen an den Himmel" anstösst (I 92,30f.). Am liebsten würde er die "Erde hinter den Ofen setzen" (I 79,16f.), um sich dann im weiten Kosmos ausdehnen zu können: "er meinte, er müsse . . . Alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe that" (I 79,36 - 80,1); aber selbst dieser kosmische Raum gewährt Lenz weder Ruhe noch Sicherheit, sondern löst sich auf in ein strömendes Nichts, das auch die Erde aufsaugt: "dann zog es weit von ihm, die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom" (I 80,2-4). Nach dem missglückten Erweckungsversuch "jagt es" Lenz "hinaus in's Gebirg", um dort in titanischer Wut seine "ungeheure Faust hinauf in den Himmel ballen" und so "Gott herbei reissen und zwischen seinen Wolken schleifen" zu können; er bildet sich ein, er könne die "Welt mit den Zähnen zermalmen und sie dem Schöpfer in's Ge-

sicht speien" (I 93,32 - 94,1).

Den wechselnden Gemütsstimmungen von Lenz entsprechend verändert sich auch der Raum. In Augenblicken seelischer Hochstimmung liegt die Betonung meist auf den einförmigen Flächen, gewaltigen Linien und ausgedehnten Massen. Der begrenzte Raum erfährt dann eine Ausweitung ins Traumhafte, die festen Konturen lösen sich auf, Himmel und Erde werden "Eins" (I 80,19):

> es verschmolz ihm Alles in eine Linie, wie eine steigende und sinkende Welle, zwischen Himmel und Erde, es war ihm als läge er an einem unendlichen Meer, das leise auf- und abwogte. (I 89,38 - 90,2)

Nach dem Umsturz des Gefühls zeigt der Naturraum plötzlich eine grosse Dynamik, wie besonders aus den kraftvollen Bewegungsverben sowie den zahlreichen Orts- und Bewegungspräpositionen hervorgeht.[21] Der Bezug ist dabei grundsätzlich auf Lenz, ein weiteres Indiz für die Bedrohung durch die jetzt wildgewordene Dingwelt.

Der Kontaktverlust mit den Menschen und der Landschaft spiegelt sich auch im Verhältnis zum Raum. Lenz ist ausgesetzt, heimatlos. In den Fenstersituationen, die grundsätzlich unheimliche Züge tragen, verdichtet sich diese Entfremdung zu metaphorischer Bedeutung: Lenz steht draussen und sieht "zum Fenster hinein" (I 89,1 [vgl. auch I 80,25]), ohne Zugang zum bergenden Raum und zum Leben. Selbst die idyllische Situation im Bild des Holländers Nicholaes Maes verdeutlicht, wie schon Bodo Rollka bemerkte, noch im Kontrast diese Ausgeschlossenheit von Lenz: "Es schildert einen Zustand angestrebter Harmonie, der Lenz verschlossen ist."[22]

Das fortgesetzte Bemühen um ein Zerbrechen der räumlichen Fesseln ist Ausdruck einer Klaustrophobie, die Lenz auch in der ausgedehn-

ten Vogesenlandschaft nicht los wird ("die Landschaft beängstigte ihn, sie war so eng" [I 97,2]). Die Enge, schon etymologisch verwandt mit Angst, löst eine geradezu modern anmutende Existenzangst aus: "eine unnennbare Angst erfasste ihn" (I 81,20). Die geographisch-räumliche Beengung steht in Wechselbeziehung zur inneren seelischen Bedrängung; beide bedingen sich gegenseitig. Lenz möchte ausbrechen, sich von dieser "sonderbaren Angst" befreien, der "Sonne nachlaufen" (I 82,30). Selbst die Luft empfindet er als "ungeheure Schwere" (I 100,15), sodass er nicht wagt, sich zuzudecken. Wenn es am Schluss der Erzählung heisst, dass Lenz jetzt "keine Angst mehr" 'fühle' (I 101,19), so bedeutet dies sicherlich nicht ihre Aufhebung (B. v. Wiese 1962, S. 126), sondern im Gegenteil eine radikale Ausweitung auf das gesamte Gefühlsleben, womit die Angst in einem anderen Sinn natürlich auch in Lenz 'aufgehoben' ist. Sein "Dasein" ist Lenz eine "nothwendige Last"--und in dieser Weise, so wie es Büchner gerade geschildert hat, "<u>so</u> lebte er hin" [Hervorhebung von D. H.].

So wie sich bei Lenz ein Zerfall des gewohnten Raumgefüges bemerkbar macht, wodurch die perspektische Einordnung der Umwelt gestört wird, so zeigt sich auch in seiner Erfahrung der Zeit eine analoge Veränderung. Die eigenartige Raum-Zeit-Verschiebung am Anfang der Erzählung ist schon B. v. Wiese aufgefallen (S. 111). Der Raum schrumpft zusammen, während sich die Zeit ausdehnt: Lenz ist alles "so klein, so nahe", dass er nicht begreifen kann, warum er

> so viel Zeit brauchte, um einen Abhang hinunter zu klimmen, einen fernen Punkt zu erreichen; er meinte, er müsse Alles mit ein Paar Schritten ausmessen können. (I 79,15-20)

Wie sehr sein Zeitbewusstsein ein Reflex seiner subjektiven Vorstel-

lungen ist, zeigt sich auch an seiner Angst im Dunkeln (I 82,32f.). Die Dunkelheit ermöglicht nicht nur die Bedrohung durch das abgründige Nichts und verstärkt das Gefühl der Isolation, sondern zerstört auch das zeitliche Kontinuum. Gleichzeitig offenbart sich an dieser Angst ein Versagen der normalen Erinnerung und des Kausaldenkens (Tag folgt auf Nacht).

Auch das Verhältnis von Lenz zur Vergangenheit ist zwiespältig. Die Ankunft Kaufmanns verwirrt ihn zunächst, da jener seine "Verhältnisse" kennt. Und sobald Kaufmann ihn ermahnt, zu seiner Familie zurückzukehren, ist Lenz auf das ärgste "verstimmt". Als man aber beim Essen über Literatur diskutiert, ist er sofort "in guter Stimmung" und "vergisst sich ganz" (I 88,31f.). Das Kunstgespräch ist wie eine Konfrontation mit seiner 'heilen' Vergangenheit, und darüber vergisst er teilweise die gegenwärtige Situation. Es ist übrigens eine der wenigen Stellen, wo Lenz folgerichtig denkt und spricht. Schon bei der Ankunft im Pfarrhaus wurde Lenz "wohl" in der Erinnerung an "alte Gestalten, vergessene Gesichter": "er war weg, weit weg" (I 81,8-10). Ähnlich verhält es sich auch gegenüber Friederike, obwohl hier später das Motiv der Schuld in den Vordergrund tritt. Lenz scheint die Zeit zurückdrehen zu wollen, zu jenen alten Zeiten gemeinsamen Glücks und lebendigen Gefühls: "es kamen ihm Erinnerungen an die Zeiten, wo Alles in ihm sich drängte, wo er unter all' seinen Empfindungen keuchte" (I 93,2-4). Die Gegenwart aber dehnt sich ihm aus, wird erdrückend lang, entleert sich völlig, wird ihm zur fürchterlichen Langenweile:

> Oberlin musste lange fragen, ehe er Antwort bekam; endlich sagte er: "Ja Herr Pfarrer, sehen Sie, die Langeweile! die Langeweile! o! so langweilig, ich weiss gar nicht mehr, was ich sagen soll, ich habe schon alle Figuren an die Wand gezeichnet." . . . "Ja wenn ich so glücklich wäre, wie Sie,

> einen so behaglichen Zeitvertreib aufzufinden, ja man könnte sich die Zeit schon so ausfüllen. Alles aus Müssiggang. Denn die Meisten beten aus Langeweile; die Andern verlieben sich aus Langeweile, die Dritten sind tugendhaft, die Vierten lasterhaft und ich gar nichts, gar nichts, ich mag mich nicht einmal umbringen: es ist zu langweilig! . . ." (I 95,36 - 96,8)

Grundlage dieser "zuständlichen Langeweile"[23] ist der Verlust des Glaubens an übergreifende Zusammenhänge, die Erfahrung einer sinnentleerten Welt. Zugleich verdeutlicht die Langeweile, dass Lenz keinen festen Bezugspunkt mehr hat, keine echte Gegenwart (im Sinne Goethes). Wo sich der Sinn als Un-Sinn offenbart, da kann es kein Fortschreiten, keine Zukunft, keine objektive Zeitordnung geben. Lenz möchte das sinnlose Kreisen unterbrechen, die leere Zeit aufheben, um so endlich die versagte Ruhe und Erlösung zu finden:

> O Gott in Deines Lichtes Welle,
> In Deines glüh'nden Mittags Helle
> Sind meine Augen wund gewacht.
> Wird es denn niemals wieder Nacht?

Charakteristisch für die Lenzsche Wirklichkeitserfahrung ist die antithetische Bewegung zwischen dem Gefühl der Erstarrung und dem Wunsch nach Ruhe, zwischen der Auflösung gewohnter Ordnungen und der subjektiven Veränderung solcher Beziehungen. Dies Pendeln zwischen polaren Zuständen zeigt sich auch in seinem Verhältnis zur Kausalität. Einerseits erfährt er den neutralen, objektiven Naturraum als dynamische, subjektivierte Dingwelt, die ihn bedroht, andererseits möchte er in leidenschaftlicher Selbstbehauptung die Kausalzusammenhänge aufheben oder verändern.

Leblose Gegenstände werden animalisiert, sodass sie wie Subjekte reagieren: das Gestein "springt weg", der Wald "schüttelt sich", die Wolken "sprengen wie wilde Rosse heran" (I 79,11-25); Lichtstrah-

len "schiessen" durch den Morgenhimmel (I 91,5); die Wände "verspotten" Lenz (I 93,31); der Wahnsinn "jagt auf Rossen hinter ihm" her (I 80, 21f.), "setzt sich zu seinen Füssen" (I 82,34), "packt" ihn (I 99,2). Lenz selbst wird, ähnlich wie Woyzeck, zu einem willenlosen Objekt reduziert, mit dem ein undefinierbares, unheimliches "Es" sein teuf-liches Spiel treibt, ihn nie zur Ruhe kommen lässt: Es bedrängt ihn (I 89,22); Es jagt ihn (I 93,32f.); Es verwirrt ihn (I 98,20); Es zwingt ihn (I 92,10). Der logische Zusammenhang verschwimmt; die Ver-bindung zur Vergangenheit wird unterbrochen; die Fähigkeit, Früheres ins Gedächtnis zurückzurufen, beeinträchtigt: Lenz kann sich Frie-derike "nicht mehr vorstellen, das Bild läuft" ihm "fort" (I 92,34). Selbst die Luft nimmt eine "ungeheure Schwere" an, unter der Lenz fast erdrückt wird, und die Stille der Landschaft verkehrt sich in ihr Gegenteil, wird zur "entsetzlichen Stimme, die um den ganzen Horizont schreit" und Lenz Schlaf und Ruhe unmöglich macht (I 100,26-30). Mit "unerbittlicher Gewalt" zieht es ihn in den Abgrund, der Atheismus "fasst ihn ganz sicher und ruhig und fest" (I 94,6f.). Die Macht des Zwangs verdeutlicht sich besonders im Lachen-Müssen ("er musste lachen" [I 91,31]; "Lenz musste laut lachen" [I 94,5f.]) und im Sprachzwang ("er konnte nicht mehr schweigen, er musste davon sprechen" [I 92,9f 9f.]). Aber auch hier deutet der Erzähler wieder an, dass diese Er-fahrungen nicht nur als Auswirkungen des Wahnsinns zu verstehen sind; denn Lenz handelt trotz der Gewalt des unerbittlichen Muss mit Bewusst-sein: "Was er that, that er mit Bewusstsein" (I 98,3f.).

Ähnlich wie Leonce wird auch Lenz die Marionettenhaftigkeit des Menschen bewusst. Er aber lehnt sich in verzweifelter Ich-Behauptung auf gegen das "eherne Gesetz" (II 425,37), gegen die Aufhebung der

absoluten Freiheit und Kausalität von innen. Lenz will die Naturgesetze durchbrechen oder umdrehen, damit er "auf dem Kopf gehn" könne. In diesem Ausbruch plötzlicher Aktivität dünkt ihm das "Biegen seines Fusses" wie "Donner unter ihm" (I 80,15f.). Manchmal nehmen seine Vorstellungen geradezu konkrete Gestalt an, verdinglichen sich. Er möchte dann das gewohnte Ordnungsgefüge zerstören, um so seine Macht zum Ausdruck zu bringen: er hat den "unendlichen Trieb",

> mit Allem um ihn im Geist willkürlich umzugehen; die Natur, Menschen, nur Oberlin ausgenommen . . . ; er amüsirte sich, die Häuser auf die Dächer zu stellen, die Menschen an- und auszukleiden, die wahnwitzigsten Possen auszusinnen. (I 98,21-25)

Aber die Realität "verspottet" ihn und zeigt ihm seine menschliche Ohnmacht im missglückten Erweckungsversuch. Der "unwiderstehliche Drang", seine jeweiligen Vorstellungen zu verwirklichen (I 98,26), geht bis zum Eindringen in den tierhaften Bereich, wie die Katzenepisode verdeutlicht. In diesen Bestrebungen verwirrt sich Lenz dermassen, dass er schliesslich seine Identität verliert, zu einer anderen Person wird (I 98,19f.) oder sein Ich verdoppelt (I 99,6f.).[24] Wie sehr er die zeitlichen und kausalen Verhältnisse verdreht, zeigt auch die Behauptung, dass Friederike tot (I 97,30) und er ihr Mörder sei (I 95,1).

Die Auflösung der normalen Bezüge und Sinnzusammenhänge wird auch stilistisch realisiert. Unvereinbares steht dicht nebeneinander, parataktisch gereiht, unbegründet, ohne formale Einschnitte. Die Funktionalität wird verdrängt durch die Autonomie der Teile, entsprechend der unzusammenhängenden, ständig wechselnden Erfahrweise von Lenz. Es gibt keine festen Kategorien von Oben und Unten, von Innen und Aussen: bei Lenz sind die Kategorien tatsächlich "in der schändlichsten Verwirrung" (König Peter in <u>Leonce und Lena</u>; I 108,19f.). Die organischen

Dimensionen von Raum und Zeit sind, in der Formulierung Baumanns, zum "Eindimensionalen zusammengeschoben oder zum Augenblicklichen verkürzt" (S. 119). Daher erscheint die Welt so oft in traumhafter Verschiebung oder als Konglomerat isolierter Teile. Um sich zurechtzufinden, müssten für Lenz die Ordnungsrelationen umgekehrt werden, sodass man "auf dem Kopf gehn" könnte.

4. Sprache und Kunst

Sprache ist das Bestreben des Menschen, das von ihm erfahrene Sein in einer bestimmten Weise mit Hilfe von Bildern, Kategorien und Begriffen zu deuten, sich eine spezifische 'Welt' aufzubauen, Ordnungen und Sinnbezüge herzustellen. In ihrem Verhältnis zur Sprache zeigt sich daher mit besonderer Deutlichkeit die Wirklichkeitserfahrung einer Person. Auch für Lenz lassen sich hier wichtige Beobachtungen machen, obgleich im konzentrierten Bereich der Erzählung das Verhältnis zur Sprache gegenüber der Landschaftserfahrung in den Hintergrund zu treten scheint. Man hat aber bereits darin einen deutenden Hinweis auf die besondere Situation von Lenz zu sehen: auf den Verlust echter Kommunikationsmöglichkeit.

Es fällt zunächst auf, dass Lenz ausserordentlich oft bereits geformtes Sprachgut in stereotyper Weise hersagt. Dies ist nichts weiter als ein verzweifelter Versuch, die seelische Erstarrung und die Bedrohung durch das Nichts zu bannen, sich durch Worte wieder zu sich selbst zu bringen: "das Leben wich aus ihm und seine Glieder waren ganz starr. Er sprach, er sang, er recitirte Stellen aus Shakespeare" (I 82, 37-39); oder: "er sagte in der heftigsten Angst Gedichte her, bis er wieder zu sich kam" (I 99,8f.). Die Repetition bestimmter Wortbrocken

und der damit verbundene Sprachzwang ("es war ihm als müsse er immer 'Vater unser' sagen" [I 81,23f.]) verweisen bereits auf ein zentrales Problem von Lenz, seine Sprachnot, seine Unfähigkeit, sich in dem Durcheinander der Wirklichkeit zurechtzufinden.[25] Auch in der bereits mehrfach erwähnten adverbialen Bestimmung "so" drückt sich diese Sprachnot und Hilflosigkeit aus. Lenz vermag seine Erfahrungen nicht mehr zu spezifizieren, da sie einerseits unformulierbar sind, andererseits Lenz die sprachlichen Kategorien dafür fehlen. Das der Ekstase verwandte Erleben überwältigender Naturnähe entzieht sich ohnehin begrifflicher Fixierung, ähnlich wie die Entrückung des Mystikers.[26] Indem Lenz die Trennung von Subjekt und Objekt aufheben will, um gewaltsam die ihm verwehrte Einheit mit dem lebendigen Sein zu erzwingen, verliert er notwendig die Distanz des neutralen Gegenüber, und damit auch die sprachliche Autonomie des Subjekts.

Lenz konstruiert nur selten logisch gegliederte Sätze; das Abgerissene, Unvollständige ist typisch für seine Diktion. Wiederholt betont der Erzähler, dass Lenz mitten im Gespräch stockt, das Ende eines Gedankens verliert (I 98,5ff.) und "meist nur in abgebrochenen Sätzen" spricht (I 92,37). Zum Beispiel:

> Er antwortete nichts wie gebrochene Worte: "Ach sie ist todt! Lebt sie noch? du Engel, sie liebte mich--ich liebte sie, sie war's würdig, o du Engel. Verfluchte Eifersucht, ich habe sie aufgeopfert--sie liebte noch einen andern--ich liebte sie, sie war's würdig--o gute Mutter, auch sie liebte mich. Ich bin ein Mörder." (I 94,37 - 95,3)

Die Sinnzusammenhänge lösen sich auf oder werden unverständlich. Lenz beginnt zu stammeln, bricht den Gedanken ab, lässt die Satzkonstruktion unvollendet. Der Auflösung des Kausalnexus entspricht im Sprachlichen der Zerfall logisch-grammatischer Bindung. Parataxe, Ellipse, Gedanken-

strich und Satzfetzen sind sinnfälliger Ausdruck dieser Hilflosigkeit gegenüber einer auseinanderfallenden, unsinnigen Welt. Lenz 'durchschaut', um es einmal so paradox zu formulieren, sogar diese Sinnwidrigkeit. Seinem Verständnis nach ist das menschliche Dasein als solches "inconsequent", während ihm die eigene Existenzweise dagegen höchst "consequent" dünkt: "Er jagte mit rasender Schnelligkeit sein Leben durch und dann sagte er: 'consequent, consequent'; wenn Jemand was sprach: 'inconsequent, inconsequent'" (I 99,15-17). Für die Aussenstehenden, die solchen Gedankensprüngen nicht folgen können, ist dies entweder völlig unverständlich oder einfach Unsinn; ihnen offenbaren die Lenzschen "Hieroglyphen" (I 97,32) keine Erkenntnisse. Der Erzähler jedoch hält sich mit seiner Deutung zurück, lässt die Ambivalenz bestehen. "Wahnsinn" sicherlich, aber "eines Wahnsinns durch die Ewigkeit"! Es stehen sich, um mit Musil zu reden, "zwei Einheiten und Folgerichtigkeiten" gegenüber;[27] beide sind denkbare Weisen der Realitätsbegegnung, aber beide relativieren sich auch gegenseitig.

Man kann nicht übersehen, dass im Kunstgespräch von Lenz' Sprachnot wenig zu bemerken ist. Im Gegenteil: Lenz argumentiert hier in einer ausgesprochen zusammenhängenden Weise und konstruiert grammatisch korrekte Sätze. Einige Forscher sind daher der Meinung, dass es sich bei diesem Gespräch um ein von Büchner eingeschobenes "persönliches Bekenntnis" handele, das mit der Problematik von Lenz nichts zu tun habe.[28] Dabei wird jedoch übersehen, dass Lenz auch noch an anderer Stelle in einer längeren Rede mit Oberlin seine sprachliche Souveränität deutlich unter Beweis stellt. Gemeint ist das Gespräch über den elementarischen Sinn. Die Thematik der beiden Gespräche ist verschieden; in dem früheren mit Oberlin geht es um die Möglichkeit panthe-

istischer Seinsharmonie, in dem darauf folgenden mit Kaufmann um Literatur und Kunst allgemein. Trotzdem lässt sich eine bedeutsame Gemeinsamkeit feststellen. In beiden Fällen betont Lenz die Bedeutung von "Leben", "Gefühl" und idyllischer Natureinheit, und zwar mit unmissverständlichem Bezug auf sich selbst, auf sein eigenes Empfinden.[29] Was Lenz hier sprachlich formuliert, ist jenes Wunschbild ersehnter, aber verweigerter Daseinsfülle, von dem bereits mehrfach gesprochen wurde.

Wenn Lenz von der Kunst "Leben, Möglichkeit des Daseins" verlangt, dann entspringen solche ästhetischen Kategorien subjektiven, persönlichen Bedingungen: dem schmerzlich empfundenen Mangel an echter innerer Lebendigkeit. Lenz, der "theoretisch in der Kunst nur das Einfache und Wirkliche duldet, ist in seinem Leben vom Wirklichen am weitesten entfernt" (Pütz, S. 15). Dies wird besonders hervorgehoben durch den auffallenden Rückfall in die Sprachnot unmittelbar im Anschluss an die Kunstdiskussion in der Konfrontation mit der empirischen Wirklichkeit, wenn Kaufmann ihn an seine Verpflichtungen gegenüber dem Vater mahnt. Hatte Lenz während der Diskussion "sich ganz vergessen", so ist er nun "verstimmt" und "fährt" Kaufmann in einer gänzlich veränderten Diktion ungehalten an: "Hier weg, weg! nach Haus? Toll werden dort? . . ." (I 88,36ff.).

Im Kunstgespräch (I 86,25 - 88,29) überwindet Lenz einmal seine bedrückende seelische Entleerung; er vermag sich mit einem Gegenstand zu identifizieren, sich ganz auszusprechen. Dies ist schon in der grösstenteils direkten Rede erkennbar (Präsens), obgleich Büchner sie nicht als solche durch Anführungszeichen markiert. Die leidenschaftliche Reaktion gegen die "Holzpuppen" und wirklichkeitsfremden "Typen" der Idealdichter ist verständlich für denjenigen, der im ästhetischen

Bereich das fordert, was ihm der reale Alltag verweigert: Lebendigkeit des Gefühls. Die Kunst dürfe sich nicht mit einer idealisierenden "Verklärung" der Welt befassen, sondern mit der empirischen Gegenwart, der Erscheinungswirklichkeit. Da Gott die Welt nun einmal so gemacht habe, "wie sie seyn soll", könne auch das grösste Dichtergenie sie nicht verbessern. Die Kunst müsse sich daher darauf beschränken, Gott "ein wenig nachzuschaffen", wobei ästhetische Kategorien wie "schön" und "hässlich" völlig irrelevant seien. Es gelte das Einfache, Lebendige, Wirkliche darzustellen, damit man über dem Gebilde "fühlen" könne. Nur wer sich in die alltäglichsten Dinge, in das "Leben des Geringsten", in die "prosaischsten Menschen unter der Sonne" hineinversenke und sie in allen ihren Merkmalen und "Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel" wiedergebe, nur der sei ein wahrer Künstler:

> Man muss die Menschheit lieben, um in das eigenthümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu hässlich seyn, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck als die blosse Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äussern hinein zu kopiren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht. (I 87,30-37)

An diesen theoretischen Forderungen fällt zweierlei auf. Einerseits die leidenschaftliche Ablehnung idealistischer Typisierung, die auch die Anmerkungen übers Theater des historischen Lenz bestimmte, andererseits die Hinwendung zum einfachen, prosaischen Menschenleben mit der leicht angedeuteten sozialen Thematik und natürlich die Forderung nach "Leben, Möglichkeit des Daseins". Vergleicht man damit die zum Zweck der Illustration angeführten drei Beispiele, so ergeben sich bedeutsame Widersprüche. Thematisch und motivisch hat sich zwar wenig geändert: idyllisch-einfache Situationen, der Leidenscharakter des

Seins, der Einbruch des Unbegreiflichen. Wie aber kann Lenz als Dichter den göttlichen Schaffensprozess nachahmend wirkliches "Leben" darstellen, wenn er die Natur wie ein abbildender Maler betrachtet und nur isolierte Einzelszenen einfangen kann? Was er als erläuternde Beispiele anführt, sind "Bilder". Das verdeutlicht auch die Beschreibung der beiden Mädchen: ". . . sie standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild" (I 87,21-23). Das ist aufschlussreich, zumal bei einem so ausgesprochen dramatischen Dichter. In der bildlichen Darstellung wird die zeitlich-dynamische Komponente aufgehoben zugunsten eines räumlichen Nebeneinanders, das "lebendige" Nacheinander wird erstarrt. Damit offenbart sich die Krise, an der Lenz leidet. Während er nämlich auf der einen Seite in der Kunst "Leben, Möglichkeit des Daseins" sucht (das ihm in der Wirklichkeit Verweigerte), vermag er auf der anderen Seite als Dichter nur isolierte Ausschnitte des Lebens in 'toten Bildern' festzuhalten, wie Medusa die lebendige Natur zu 'versteinern': "Man möchte manchmal ein Medusenhaupt seyn, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können" (I 87,19-21). Gerade dies findet Lenz in der abbildenden Kunst realisiert und darum schätzt er die "Holländischen Maler" so sehr, zumal hier das Ländlich-Idyllische im Vordergrund steht, wie es die beiden beschriebenen Bilder des Carel von Savoy und Nicholaes Maes einprägsam illustrieren. Was an diesen Bildern in Lenz das "Gefühl" auslöst, ist besonders die stille Sonntagsstimmung, die harmonische Einheit von Sinnlichem und Übersinnlichem. Diese Sehnsucht nach idyllischem Frieden ist zugleich die Grundlage seiner ärgerlichen Ablehnung idealistischer Prinzipien:

> Lasst mich doch in Ruhe! Jeder hat was nöthig; wenn er ruhen kann, was könnt' er mehr haben! Immer steigen, ringen und so in Ewigkeit Alles was der Augenblick giebt, wegwerfen und immer darben, um einmal zu geniessen; dürsten, während einem helle Quellen über den Weg springen. (I 89,2-9)

Kunstforderung und ästhetische Darstellungsweise stehen also in einem Widerspruch: lebendige Natur--erstarrtes Bild. Er lässt sich jedoch dann aufheben, wenn man die theoretische Formulierung als Wunschbild erkennt, als Ausdruck einer persönlichen Krise, die zugleich die Situation des nachidealistischen Bewusstseins spiegelt. Lenz bemerkt sogar selbst das Problematische seiner realistischen 'Bilder-Kunst', die Unfähigkeit, das Mannigfaltige, ständig Wechselnde des Lebens festzuhalten:

> Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppiren, lösen sich auf. Nur eins bleibt: eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen . . . . (I 87,24-27)

Lenz kann als Künstler nur noch vereinzelte Momentaufnahmen der Lebensvielfalt wiedergeben, eine Folge loser 'Wirklichkeitsbilder' zusammenfügen; die Totalität der Welt lässt sich nicht mehr erfassen. Der Begriff der sich ständig verändernden "unendlichen Schönheit" ist hier offensichtlich keine ästhetische Kategorie mehr, sondern tendiert in die Richtung der Naturwissenschaft und erinnert an ähnliche Gedanken in Büchners Probevorlesung "Über Schädelnerven".[30] Damit wird jedoch der ästhetische Bereich in ein spezifisches Abhängigkeitsverhältnis zur empirischen Wirklichkeit gebracht, die Autonomie des Kunstwerks in Frage gestellt.

Verabsolutiert man die theoretischen Kunstforderungen von Lenz, nimmt man sie naiv beim Wort, dann übersieht man einerseits die Diskrepanz von Wunsch und Wirklichkeit, andererseits die spezifisch Büchner-

sche Darstellungsweise, seine Medusa-Technik, die rückwirkend jene Forderung nach "Leben, Möglichkeit des Daseins" relativiert, sie als Ausdruck einer seelischen Krise entlarvt. Damit ergibt sich, dass schon aus rein thematischen Gründen das Kunstgespräch nicht als "eingeschobenes ästhetisches Bekenntnis Büchners" gedeutet werden kann, womit aber keineswegs die ausgeprägten Affinitäten der Ansichten von Jacob Lenz, Büchners Lenz, und Büchner selbst gemindert werden sollen. Büchner lässt seinen Lenz Gedanken entwickeln, die denjenigen des historischen Lenz der <u>Anmerkungen übers Theater</u> in vielen Aspekten entsprechen.[31] Gleichzeitig bezeugt er aber seine persönliche Zustimmung nicht nur durch die beiden eingebauten 'Selbstzitate' aus den Briefen, sondern auch noch in der Erzählereinstellung: "In der Art sprach er weiter, man horchte auf, es traf Vieles" (I 88,29). In welcher Beziehung diese 'treffenden' Darlegungen zu Büchners eigener Dichtungstheorie stehen, soll im letzten Kapitel untersucht werden.

KAPITEL IV

DAS PROBLEM DER TRANSZENDENZ

Lenz' Verhältnis zur Realität spiegelt sich mit besonderer Deutlichkeit in der Erfahrung des Transzendenten. Indem Büchner die metaphysische Thematik ins Blickfeld rückt, verweist er auf ihre zentrale Bedeutung innerhalb der Erzählung. Im tragischen Schicksal des Dichters und Theologen Lenz verdichtet sich für ihn in exemplarischer Weise das verzweifelte Ringen eines tiefreligiösen Menschen um die Wirklichkeit und leibhaftige Gegenwart des Göttlichen in einer fragwürdigen Welt.

Bei seiner Ankunft in Waldbach scheint Lenz noch an die Möglichkeit einer pantheistisch-idealistischen Natureinheit zu glauben. Unter diesem Gesichtspunkt interpretiert er das stille, naturverbundene Dasein der einfachen Waldleute als echtes Erleben der Transzendenz in der Immanenz, wenn auch nur auf einer primitiven Stufe. In dieser ursprünglichen, vertrauten Gemeinschaft von Gott und Menschen hofft auch er, endlich Ruhe und eine gesicherte Heimstatt zu finden. Doch für Lenz erweist sich "dieser ewige Himmel im Leben, dies Seyn in Gott" als ein unerreichbares, ewig verweigertes Ideal: "die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuern Riss". Die Einheit von Welt und Transzendenz ist in einen dualistischen Gegensatz zerfallen, in die Extreme von Endlichkeit und Unendlichkeit, die Lenz auch mit letzter, leidenschaftlicher Gewalt nicht verbinden kann. Jeder sinnvolle Kontakt mit der Umwelt ist ihm unmöglich. Der Zugang zur allebendigen Natur ist verschlossen, auch im Bereich der Kunst. Die Totalität des Seins ent-

zieht sich dem deutenden Zugriff des Subjekts, das die Wirklichkeit als entseelte, verdinglichte Welt und die eigene Existenz als naturentfremdete Seinsweise erfährt. Für Lenz besteht ein unversöhnbarer Dualismus zwischen der Erscheinungswirklichkeit und der idealistischen Deutung der Realität. Die propagierten Ordnungen erweisen sich als illusorisch und verlieren damit ihre Verbindlichkeit. Die Erde ist keine heile, harmonische Welt, sondern ein Ort des Leidens, der Heimatlosigkeit und der konfusen Kreisbewegung. Wo so im irdischen Bereich jeder Sinnzusammenhang fehlt, wird auch der Glaube an eine höhere, transzendente Ordnungsmacht untergraben: Lenz bezweifelt die Existenz eines göttlichen Wesens.

A. Gott und die leidende Menschheit

Lenz ist nicht nur auf Grund seines Theologiestudiums ein religiös gestimmter Mensch, er ist im höchsten Sinn des Wortes ein wahrer Gottsucher aus ganzer Seele, ernsthaft bis ins Pathologische bemüht um metaphysische Gewissheit, um eine letzte Rückbindung des vereinsamenden Ich. Dies beweist vor allem sein hartnäckiges Ringen um die Erfahrung des Transzendenten im immanenten Bereich. Umso schmerzlicher empfindet er in der verweigerten Naturverschmelzung seine unentrinnbare Gefangenschaft im Endlichen, aber zugleich auch die Ohnmacht des idealistischen Aufschwungs. Da die Welt somit wieder in die zwei entgegengesetzten Hälften von Diesseits und Jenseits auseinanderklafft, verbleibt Lenz als einziger Zugang zum Transzendenten der Bereich der christlichen Religion. Aber gerade der orthodoxe Glaube ist ihm längst problematisch geworden, hat seine Überzeugungkraft verloren: Lenz kann den verkündeten Gott nicht mehr naiv "glauben", er braucht Gewissheit, letzte

metaphysische Sicherheit. Die Betonung liegt dabei unverkennbar auf den Bedürfnissen des fühlenden Subjekts, also im Dieseitigen. Nicht das Ich soll sein irdisches Sein transzendieren, sondern das Göttliche selbst muss sich zu erkennen geben, sich dem Menschen offenbaren und seine übersinnliche Existenz im sinnlichen Bereich beweisen.

Als Stein des Anstosses im Verhältnis zum christlichen Gott erweist sich der Leidenscharakter des Lebens. Die Vorstellung eines liebenden Gottvaters steht für Lenz in eklatantem Widerspruch zum Ausgesetztsein des Menschen und zu seiner Verdammung zu physischem Schmerz und seelischem Leiden. Ein wahrhaftes Gottesreich müsste sich schon auf Erden realisieren, nicht erst in einem fernen, ungewissen Jenseits. In diesem Sinne versteht er zunächst auch die naive Naturvertrautheit Oberlins und der Dorfbewohner als "ewigen Himmel im Leben". Doch schon während seiner Predigt verrät sich die subjektive Grundlage dieser anfänglichen Überschätzung. Von einem Paradies auf Erden kann im Hinblick auf "dieses von materiellen Bedürfnissen gequälte Seyn" (I 84,28f.) schlechterdings nicht gesprochen werden. In tiefer Erschütterung erfährt Lenz im Einklang mit der Gemeinde den Leidenscharakter des irdischen Seins:

> sein ganzer Schmerz wachte jetzt auf, und legte sich in sein Herz. . . . Er sprach einfach mit den Leuten, sie litten alle mit ihm, und es war ihm ein Trost, wenn er über einige müdgeweinte Augen Schlaf, und gequälten Herzen Ruhe bringen, wenn er . . . diese dumpfen Leiden gen Himmel leiten konnte. (I 84,24-30)

Für Lenz ist die gesamte Schöpfung in "Wunden", er fühlt "tiefen unnennbaren Schmerz davon". Aber zugleich vermag er endlich einmal seine Isolierung zu überwinden, um im gemeinsamen Choral der leidenden Kreatur die Nähe der Gottheit konkret zu erleben: "Jetzt, ein

anderes Seyn, göttliche Lippen bückten sich über ihm nieder, und sogen sich an seine Lippen" (I 84,37 - 85,1).[1]

Es ist bemerkenswert, wie hier der christliche transzendente Gott erfahren wird. Zunächst eindeutig als eine immanente Wesenheit, wenn nicht gar nur als reine subjektive Gestimmtheit; dann aber auch als Projektion des menschlichen Leidens, wodurch das Göttliche fast identisch wird mit dem Leiden.[2] Im Leiden erfährt das Einzel-Ich nicht nur seine besondere und allgemein-menschliche Situation, sondern gewinnt zugleich Zugang zum Göttlichen. Damit wird "Gott" fast zu einem 'Symbol' der leidenden Menschheit (um hier einmal ausnahmsweise diesen für Büchners Werk höchst problematischen Begriff anzuwenden). Lenz könnte wie Lena die Welt mit einem "gekreuzigten Heiland" vergleichen (I 118,12). In diesem völlig subjektiven Sinn vermag Lenz auch noch das Leiden als "Gottesdienst" zu verstehen:

Lass in mir die heil'gen Schmerzen,
Tiefe Bronnen ganz aufbrechen;
Leiden sey all mein Gewinnst,
Leiden sey mein Gottesdienst.
(I 84,32-35)

Dass auch die Gemeinde dieses "Kirchenlied" in ähnlicher Weise deutet, ist unwahrscheinlich; für sie steht sicher die pietistisch-mystische Tendenz im Vordergrund: die transzendente Bestimmung der menschlichen Seele und die fromme Hinnahme des Leidens als von Gott geschickten Prüfungen.

Indem Lenz hier das Leiden mit dem Göttlichen identifiziert, zerstört er jedoch den Begriff der christlichen Transzendenz, sodass von einer eigentlichen Gottesbegegnung nicht mehr gesprochen werden kann. Dies erhellt nicht zuletzt der Rückfall in die extreme Vereinsamung unmittelbar nach der momentanen Ich-Entgrenzung. Grund-

sätzlich erfährt Lenz nämlich das Leiden als "Riss in der Schöpfung" (I 48,39), mit Büchners Payne gesprochen, als Beweis gegen die Existenz eines gütigen, liebenden Gottvaters im christlichen Sinne.[3] Es ist für Lenz unverständlich, wie ein allmächtiger, gerechter Gott eine Welt erschaffen konnte, in der die Menschheit zu ewigem Leiden verdammt ist, oder wie er sich im Anblick der leidenden Kreatur in Schweigen verhüllen kann:

> Oberlin sprach ihm von Gott. Lenz wand sich ruhig los und sah ihn mit einem Ausdruck unendlichen Leidens an, und sagte endlich: "aber ich, wär' ich allmächtig, sehen Sie, wenn ich so wäre, ich könnte das Leiden nicht ertragen, ich würde retten, retten . . . . (I 99,31ff.)

Für Oberlin ist diese unchristliche Haltung eine "Profanation". Lenz kann dagegen über eine solche, ihm unbegreifliche Antwort nur noch "trostlos mit dem Kopfe" schütteln (I 99,37); für ihn widerlegen der physische Schmerz und das Leiden eindeutig die christliche--wie auch die idealistisch-immanente--Gottesvorstellung: eine Theodizee ist undenkbar. Gleichzeitig ist ihm bewusst, dass auch Oberlin ihm keinen Zugang zur Transzendenz eröffnen kann,[4] da er die Diskrepanz von menschlichem Leiden und göttlicher Güte nivelliert. Glaube, Hoffnung und Liebe[5] sind ebenso leere Begriffe wie himmlische Gnade und göttlicher Trost:

> Oberlin sagte ihm, dafür sey Jesus gestorben, er möge sich brünstig an ihn wenden, und er würde Theil haben an seiner Gnade.
> Lenz erhob das Haupt, rang die Hände, und sagte: "Ach! ach! göttlicher Trost." (I 94,30-34)

Für Lenz ist das kreatürliche Leben wesentlich leidend. In der Erfahrung des Leidens wird dem Individuum seine Existenz und wahre Wirklichkeit bewusst. Es ist daher aufschlussreich, dass sich Lenz durch das Zufügen "physischer Schmerzen" sein Selbstbewusstsein erhalten

will (I 100,3f.). Der Erzähler hebt ausdrücklich hervor, dass "die halben Versuche zum Entleiben" keine echten Selbstmordversuche, "nicht ganz Ernst" sind (I 99,38f.).

B. Atheismus

Oberlin steht den "religiösen Quälereien" (I 92,39) von Lenz hilflos gegenüber; er hat "unendliches Mitleid" mit ihm, kann ihn aber nur an Christus oder Gott selbst verweisen. Lenz liest anfangs auch oft in der Bibel (I 86,13f.) und unterhält sich nachts inbrünstig mit Gott (I 97,25), doch ohne Erfolg: die Gottheit verweigert sich ihm, verhält sich als <u>deus absconditus</u>. In einem letzten Aufbegehren seiner gequälten Seele steigert sich Lenz in eine Christus-Pose, um so im Erweckungsversuch des toten Kindes Gott zu zwingen, nicht nur seine Realität, sondern seine konkrete Existenz zu beweisen und sich endlich im empirischen Bereich zu offenbaren.[6]

Es hiesse sowohl Lenz als auch Büchner missverstehen, wollte man diese Imitatio als einen blasphemischen Akt interpretieren. Lenz ist es bitterernst, auch im religiösen Sinne, wie aus seiner Büsserhaltung und pietistischen 'Herzenszerknirschung' ("er betete . . . , wie er schwach und unglücklich sey" [I 93,25f.]) hervorgeht. Dass er bei dem ebenso grotesken wie erschütternden Unternehmen die Worte der Schrift: "Bittet, und es wird euch gegeben werden" (Matth. VII, 7) auf seine eigene Weise auslegt, ist offensichtlich, steht hier aber nicht zur Diskussion.[7] Lenz geht es ganz einfach um die Wirklichkeit Gottes im menschlichen Alltag. Im Wunder will er sich diese Immanenz erzwingen und zugleich die eigene Isolation aufheben. Existiert Gott tatsächlich, dann antwortet er auch auf den verzwei-

felnden Schrei einer einsamen Seele und beweist damit seine Gegenwart und göttliche Allmacht. Misslingt aber der Erweckungsversuch, dann gibt es für Lenz keinen Gott. Ein rein transzendentes, unfassliches Wesen hat für ihn höchstens eine negative Bedeutung.

"Mit allem Jammer der Verzweiflung" fleht Lenz um die Kraft des Lebens, indem er Gott bittet, dass er "ein Zeichen an ihm thue, und das Kind beleben möge" (I 93,25-27).[8] Schaudernd erfasst er die erstarrten Hände des Kindes und wiederholt "laut und fest" die Worte Christi: "Stehe auf und wandle!" (I 93,30).[9] Doch die Leiche bleibt kalt, während die kahlen Wände in schaurig-spottender Weise seine Stimme nachäffen und ihm damit die fürchterliche Antwort zurufen. Jean Pauls Traumvision des entgötterten Kosmos wird hier in einer betäubenden Weise konkret.[10] Lenz stürzt "halb wahnsinnig nieder" (I 93,32). Es gibt keinen Gott, nur eine dumpfe Leere, ein grauenhaftes, aber Ruhe verweigerndes Nichts:

> der Himmel war ein dummes blaues Aug, und der Mond stand ganz lächerlich drin, einfältig. Lenz musste laut lachen, und mit dem Lachen griff der Atheismus in ihn und fasste ihn ganz sicher und ruhig und fest. (I 94,4-7)

Lenz bleibt keine andere Möglichkeit. als den christlichen Gott endgültig zu verleugnen und sich dem Atheismus zu ergeben.[11] Sein Lachen ist konsequenter Ausdruck einer letzten Verzweiflung, eines Zuviel-Wissens um die Sinnlosigkeit des menschlichen Lebens, zugleich auch noch ein Echo des Göttergelächters aus dem Danton, jedoch mit umgekehrtem Vorzeichen.[12] Mit aller Kraft hatte Lenz mit dem Gott der Bibel gerungen, ähnlich wie Jakob (Genesis XXXII, 24), aber ihm wird der Segen verweigert. Die ersehnte, im ästhetischen Bereich präfigurierte Ephiphanie des Transzendenten findet nicht

statt: der "göttlich-leidende" Christus, der einst den Jüngern von Emmaus erschienen sein soll, offenbart sich nicht. Lenz fühlt sich ausgestossen, "verdammt in Ewigkeit" (I 94,29f.). Die gesamte göttliche Ordnung entlarvt sich als Betrug, der Sinn der Welt als Un-Sinn. Gottes Schweigen wird als höchster, letzter Schmerz empfunden.

Im missglückten Auferweckungsversuch zerreist jedes Band zur Transzendenz. Die Wirklichkeit des Menschen erweist sich als deterministisch, der Kosmos als entseelt und entgöttert. Von einem "Ebenbild der Gottheit" kann schlechterdings nicht dort gesprochen werden, wo der himmlische Lebensfunken zu Eis erstarrt ist. Lenz zieht daraus das konsequente Fazit--wenn man es so im Hinblick auf seine Geistesverwirrung paradox formulieren darf--, dass auch der Mensch dem tierischen Bereich angehört, dass er erst hier seine eigentliche Wirklichkeit erfährt. Wie alle anderen Kreaturen der empirischen Welt ist er den unabänderlichen Gesetzen der Natur unterworfen, ohne Macht über Leben und Tod. Die Vorstellung einer privilegierten Stellung, die dem Menschen ewiges göttliches Leben verspricht, ist ein Trugbild der Sehnsucht, entstanden aus dem Bewusstsein des Mangels. Das "eherne Gesetz" der Natur, von dem Büchner im Brief an die Braut spricht (II 425,37), lässt sich nicht transzendieren, wie die gescheiterte Christus-Imitatio bestätigt. Der Mensch ist nichts weiter als ein Tier; und so geht Lenz derart im Katzenhaften auf, dass selbst das Tier über solche 'Wirklichkeit' entsetzt ist:

> Einst sass er neben Oberlin, die Katze lag gegenüber auf einem Stuhl, plötzlich wurden seine Augen starr, er hielt sie unverrückt auf das Thier gerichtet, dann glitt er langsam den Stuhl herunter, die Katze ebenfalls, sie war wie bezaubert von seinem Blick, sie gerieth in ungeheure Angst,

> sie sträubte sich scheu, Lenz mit den nämlichen Tönen, mit fürchterlich entstelltem Gesicht, wie in Verzweiflung stürzten Beide auf einander los . . . . (I 98,28-34)

Doch auch hier zeigen sich feste, unüberschreitbare Grenzen. Der Mensch als sich selbst bewusstes Wesen hat keinen Zugang zur prälogischen, tierhaften Existenzweise. Und so ist es kaum verwunderlich, dass die Katze, metaphorisch gesprochen, instinktiv gegen solches 'unnatürliche' Verhalten reagiert, Lenz 'zurückweist'. Darüber hinaus verdeutlicht die Katzenepisode,[13] dass die objektiven, empirisch nachweisbaren Naturgesetze nicht manipulierbar sind und dass die Subjekt-Objekt-Spaltung definitiv ist. Die Auflehnung gegen das "eherne Gesetz" ist ebensosehr ein Akt des Wahnsinns wie der Versuch seiner Transzendierung.

Lenz' Hinwendung zum Atheismus bedeutet nicht nur eine Absage an die christliche Religion, sondern gleichzeitig auch ein Negieren idealistischer Anschauungen.[14] In Anbetracht der leidenden, unerlösten Menschheit sind Vorstellungen von paradiesischen Zuständen in einer utopischen Zukunft oder in einem noch ungewisseren Jenseits zugleich absurd und irrelevant. Für Lenz muss sich eine sinnvolle Ordnung in der unmittelbaren Gegenwart manifestieren, im Hier und Jetzt Rettung bringen, das Leiden eliminieren:

> Jeder hat was nöthig; wenn er ruhen kann, was könnt' er mehr haben! Immer steigen, ringen und so in Ewigkeit Alles was der Augenblick giebt, wegwerfen und immer darben, um einmal zu geniessen; dürsten, während einem helle Quellen über den Weg springen. (I 89,5-9)

In der Betonung des Diesseits und der gegenwärtigen menschlichen Situation zeigt sich das Entscheidende im Verhältnis von Lenz zum Transzendenten. Es geht hier letztlich weniger um ein metaphysisches oder erkenntnistheoretisches Problem als um ein existentielles. Nicht Gott

steht im Mittelpunkt des Fragens, sondern die Möglichkeit irdischen Glücks in einer Welt der Unvollkommenheit und Qual. Lenz leidet an dem Rätsel von Mensch und Schöpfung, an der allgemeinen Heillosigkeit des Seins. Wo so das Leben als wesentlich sinnentleert und hoffnungslos erfahren wird, wo der Mensch beständig von Vorstellungen eines drohenden und doch zugleich unmöglichen Nichts heimgesucht wird, kann sich schliesslich nur noch jene Gemütsleere ausbreiten, die Revers als "zuständliche Langeweile" bezeichnet hat:

> ". . . die Langeweile! die Langeweile! o! so langweilig, ich weiss gar nicht mehr, was ich sagen soll, ich habe schon alle Figuren[15] an die Wand gezeichnet. . . . ich mag mich nicht einmal umbringen: es ist zu langweilig!" (I 95,37 - 96,8)

C. Die unerlöste Wirklichkeit

Im verzweifelten Kampf um eine Sinngebung des Daseins wird Lenz zum Opfer einer ihm unverständlich gewordenen Wirklichkeit, einer Wirklichkeit, die dem propagierten idealistischen und religiösen Weltbild fundamental entgegengesetzt ist. Ausgelöst wird seine Glaubenskrise durch die Erfahrung des sinnlosen, unverschuldeten Leidens im menschlichen Leben. Der Versuch, sich die dadurch in Frage gestellte göttliche Ordnung und harmonische Einheit des Seins durch ein Wunder zu beweisen, misslingt und endet mit der Verfluchung des christlichen Weltschöpfers. Lenz droht dem Himmel mit seiner "ungeheuren Faust"; in der Hinwendung zum Atheismus will er sich an einem Gott rächen, der eine so elende Welt geschaffen hat. Seine Anklage richtet sich jedoch weniger gegen ein göttliches Wesen selbst als gegen bestimmte philosophische und theologische Auslegungen der Welt. Für Lenz widersprechen der Schmerz, die Bedingtheit des Individuums und seine Ein-

samkeit den Theorien von Gottähnlichkeit, ewiger Seligkeit oder pantheistischer Natureinheit. Eine 'heile' Welt ist nur dann von Bedeutung, wenn sie sich im Diesseits manifestiert, als "Himmel auf Erden". Metaphysisch-erkenntnistheoretische Fragen werden nebensächlich im Hinblick auf die existentiellen Probleme einer zum Leiden verurteilten Menschheit.

Vernichtender als die Erfahrung des Leidens ist jedoch die Erkenntnis, dass die menschliche Situation grundsätzlich hoffnungslos ist, dass es keine Erlösung gibt. Lenz ist wie besessen von der Vorstellung einer ewigen Verdammung. Erst gegen diesen Hintergrund wird sein verzweifeltes Ringen um Gott, um Ruhe und Natureinheit ganz verständlich. Er leidet nicht nur unter seiner eigenen Bürde, er leidet vor allem auch mit der gequälten Kreatur, leidet wegen dem Leiden. Dies verdeutlicht seine Christus-Imitatio während der Predigt. Lenz empfindet sich als der leidende, gekreuzigte Heiland: er verschmilzt mit dem verwundeten All und duldet wie Christus, um durch seine eigenen Schmerzen über "müdgeweinte Augen Schlaf, und gequälten Herzen Ruhe [zu] bringen", um die "dumpfen Leiden" der Gemeinde "gen Himmel" zu leiten. In dieser Imitatio eröffnet sich aber auch die Möglichkeit einer individuellen Erlösung, an der Lenz selbst Anteil hätte: jeder einzelne Mensch muss sich durch sein persönliches Leiden die eigene Erlösung erwirken, da sie der christliche Erlösertod nicht gebracht hat. Damit liesse sich eine Verbindung herstellen zu dem Ausspruch Lenas, "die Welt sei ein gekreuzigter Heiland" und die Menschheit müsse "sich selbst erlösen" durch ihren Schmerz (I 118,10-13). Zugleich ergäbe sich von hierher eine neue Deutungsmöglichkeit für jenen vielzitierten letzten Ausspruch Büchners auf dem Totenbett:

"Wir haben der Schmerzen nicht zu viel, wir haben ihrer zu wenig, denn durch den Schmerz gehen wir zu Gott ein" (Bergemann 1958, S. 580). Doch auch diese Möglichkeit realisiert sich nicht für Lenz, und er erfährt nach der Predigt, wie später beim Erweckungsversuch, nur seine eigene Ohnmacht, seine Isolation und Bedingtheit im Endlichen. Aus solcher tiefen Enttäuschung entspringt das Gefühl völliger Determiniertheit. Die Menschheit ist einem ehernen Gesetz unterworfen, einer unbezwingbaren Notwendigkeit. Dass gerade dem Menschen als denkendem Wesen dieser Fatalismus so deutlich bewusst wird, darin liegt das eigentlich Schmerzliche und Erschütternde des menschlichen Schicksals. Je ausgeprägter diese Erfahrung ist, desto grösser ist die Erlösungssehnsucht, umso niederschmetternder dann aber auch die erneute Erkenntnis der verweigerten Erlösung. Lenz weiss sich "verdammt in Ewigkeit", ausgestossen als der "ewige Jude" (I 94,29f.).

Das Bedürfnis nach Erlösung von physischem Schmerz und seelischer Qual wird auch nicht mit dem Ausbruch des Atheismus aufgehoben. Im Gegenteil: gerade nach dem entgültigen Verlust einer möglichen heilen Welt im Jenseits offenbart sich umso deutlicher die Heillosigkeit des Menschen im irdischen Bereich.[16] Als Ausweg aus dieser Sinnlosigkeit verbleiben, so scheint es, nur noch fixe Ideen oder Wahnsinn; zumindest besteht damit die Möglichkeit, das Bewusstsein von der Unerlösbarkeit der Welt zu zerstören. Lenz scheint hierauf anzuspielen, wenn er von seiner "geheimen Hoffnung auf eine Krankheit" spricht (I 83,6). Doch auch dies ist nur eine Täuschung, denn für ihn ist das menschliche Sein grundsätzlich ohne Erlösung.

Selbst der Tod kann für Lenz weder Ruhe noch befreiende Auflösung bringen, wie die "halben Versuche zum Entleiben" beweisen, denn

"für ihn war ja keine Ruhe und Hoffnung im Tod" (I 100,1).[17] Der Tod vermag nur die physische Existenz zu zerstören, ohne aber die ersehnte Erlösung zu gewähren. Hier liegt die Grausamkeit und zugleich Tragik des Seins. Danton, der nicht minder unter der unerlösbaren Wirklichkeit leidet, formuliert dieses Grundproblem der Menschheit in einem treffenden Aphorismus: "Es wurde ein Fehler gemacht, wie wir geschaffen wurden, es fehlt uns etwas, ich habe keinen Namen dafür, wir werden es einander nicht aus den Eingeweiden herauswühlen . . ." (I 32,23-26). Was "fehlt", sind vorzüglich jene Eigenschaften, die der Idealismus als die auszeichnenden Merkmale des Menschen verkündet: die Freiheit des Individuums, seine Gottähnlichkeit, die Transzendierung der empirischen Bedingtheit durch den Geist und die Einheit von Ich und Natur. Auch für Danton gibt es im Tod keine Erlösung; denn das Leben selbst ist bereits Tod. In diesem Sinn können weder Danton noch Lenz sterben. Darum heisst es auch am 'Ende' der Erzählung--besser: dort, wo Büchner abbricht--von Lenz: "So lebte er hin", also ohne Hoffnung, ohne Liebe, ohne Leben. Im Gegensatz zum Idealismus, wo der Tod, als Vernichtung des zeitlich Bedingten, erst zur echten Freiheit führt oder sich im Tod die geistige Freiheit des Menschen verherrlicht, ist für Büchners Figuren der Tod nur eine andere Form einer ständigen Verwesung (vgl. I 61, 22-31): der Tod ist nicht die Schwelle zum wahren Leben, denn das wirkliche, empirische Dasein _ist_ bereits das wahre.[18]

Büchners Lenz lässt sich begreifen als die exemplarische Situation des nachidealistischen Menschen auf der Suche nach Erlösung, nach einer neuen Sinngebung in einer fragwürdig gewordenen Welt. In seiner tragischen Existenz wird ein Grundsymptom der Zeit konkret: die Gespaltenheit der Welt und das gebrochene Bewusstsein des Menschen.[19]

Die _coincidentia oppositorum_ ist nicht mehr vollziehbar, die Gegensätze zeigen sich in ihrer Extremität: Geist und Materie, Gott und Natur, Religiosität und Atheismus. Die Idee einer heilen Welt erweist sich als reine Wunschvorstellung, als ewig verweigertes Ideal. Trotz seiner Abkehr von einem Gott, der das Erbarmung heischende Leiden in der Welt zulässt, ohne zu retten, ist Lenz ein echter _homo religiosus_. Doch "wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich",[20] und in dieser Umkehrung der 'heilen' Ordnung erfährt sich Lenz als Ahasver, als ewig Ausgestossener, ohne Hoffnung auf Ruhe und Frieden. Lenz kann die Einsamkeit des Ich nicht aufheben, weder im Bereich der Menschen noch in der Natur. Selbst der Tod verweigert die dionysische Aufhebung der Individuation, gewährt keine Erlösung, schon gar nicht einen Zugang zu einem höheren Reich.

KAPITEL V

WAHNSINN UND WIRKLICHKEIT

A. Die ästhetische Funktion des Wahnsinns

Deutet man Lenz als dichterische Gestaltung des gebrochenen Bewusstseins, als die exemplarische Situation des nachidealistischen Menschen auf der Suche nach einer neuen Sinngebung in einer unverständlich gewordenen Welt, dann gilt es zu bedenken, dass Lenz ein seelisch und geistig erkrankter Mensch ist, dass ihm die Realität in einer extrem subjektiven Weise zur Wirklichkeit wird. Handelt es sich hier nicht, so müsste man daher fragen, um Manifestationen des Wahnsinns, die ohne jede Verbindlichkeit sind für das 'gesunde', allgemeinmenschliche Bewusstsein? Selbst wenn man zugesteht, dass eine solche Wahnwelt durchaus real ist in dem Sinne, dass sie tatsächlich erlebt werden kann, also nicht nur eine erträumte Unmöglichkeit darstellt, so hätte Büchner im Schicksal von Lenz doch nur einen pathologischen Einzelfall gestaltet und dadurch zugleich die Lenzschen Wirklichkeitserfahrungen als Symptome einer geistigen Erkrankung relativiert. Ein solcher Einwurf könnte sich ausserdem noch auf die Tatsache berufen, dass die Lenz-Erzählung zu den ganz wenigen Werken der Literatur gehört, in denen die Darstellung des Wahnsinns nicht gegen die medizinisch-psychologische Richtigkeit verstösst.[1]

Der Vergleich von Dichtung und historischer Quelle zeigte jedoch, dass für Büchner die Bedeutung der psychiatrischen Details in den Hintergrund tritt. In der unglücklichen Existenz des Dichters Lenz verdeutlichte sich ihm vielmehr das existentielle Problem des Menschen:

seine Vereinzelung und sein Ausgesetztsein in einer entgötterten Welt, die dadurch ausgelöste Ortslosigkeit und die Verzweiflung über die Ausweglosigkeit des Lebens. Trotz der betont sachlichen Sprache vermag Büchner seine tiefe Anteilnahme nicht zu verbergen; in der Erzählerhaltung verrät sich seine persönliche Betroffenheit. Damit ist nicht gemeint, dass Büchner im Lenz etwa einen eigenen Wahnsinnsausbruch poetisch gestaltet habe. Ebensowenig hat er eine phänomenologisch-wissenschaftliche Beschreibung der geistigen Zerstörung angestrebt. Dies beweist vor allem jene temporale Ausweitung des Begriffs Wahnsinn ("eines Wahnsinns durch die Ewigkeit"), auf die bereits hingewiesen wurde.

Die Bedeutung des Wahnsinns innerhalb der Erzählung lässt sich vorzüglich in der Gestaltung der religiösen Problematik erkennen. Lenz hat ein ungemein sensibles, überempfindliches Bewusstsein. Unter der Erfahrung des Leidens und der unerlösten Wirklichkeit verzweifelt er an einer sinnvollen, göttlichen Seinsordnung. Die Welt erscheint ihm als ein chaotisches Durcheinander, die Erde als Folterkammer der vereinsamten Kreatur. Das tatsächliche Dasein steht im Widerspruch zur philosophischen wie auch theologischen Deutung der Realität. Lenz ist der Glaube an die Möglichkeit einer 'heilen' Welt verlorengegangen, sowohl im privaten Bereich (der Liebe zu Friederike) als auch im allgemeinmenschlichen (dem Verhältnis zu den Mitmenschen und zur Transzendenz). Zwischen dem Wahnsinn von Lenz und seiner Erfahrung der Wirklichkeit zeigt sich eine bedeutsame Beziehung. Büchner, so scheint es, will andeuten, dass Lenz deshalb wahnsinnig wurde, weil die Menschheit unverschuldet zu ewigem Leiden verdammt ist, weil es keinen liebenden Gott gibt, sondern nur ein grausames Es, ein unentrinnbares Muss. Zumindest

lässt Büchner es offen, ob die Kluft zwischen Ich und Welt "Ursache" oder "Folge" der Verrücktheit ist.[2] Unter diesem Gesichtspunkt erweist sich das Psychologische des Wahnsinns als nebensächlich gegenüber seiner ästhetischen Funktion.[3]

Im Wahnsinn von Lenz objektiviert Büchner die schreckliche Vereinsamung eines bis in die tiefsten Gründe seiner Seele erschütterten Menschen, dem das lebendige Gefühl erstarrt ist. Für Büchner verdichtet sich in dieser Existenz die Gegenposition zum idealistischen Menschenbild: die Einheit des Seins und die Göttlichkeit des Menschen offenbaren sich als Trug, zumindest als unrealisierbare Wunschvorstellungen. Es ist aufschlussreich, dass sich die Handlungen von Lenz gerade dann als wahnsinnig erweisen, wenn er die ursprüngliche, aber verlorene Natureinheit des Menschen erzwingen will, wie es besonders im Erweckungsversuch des toten Kindes und in der Katzenepisode zum Ausdruck kommt. Büchner konkretisiert hier die idealistische Gesinnung--zweifellos in pervertierter Form--und lässt sie als hybride Anmassung (Erweckungsversuch) und verrückte Idee (Katzenepisode) scheitern. Der idealistische Aufschwung endet in Desillusion und evoziert nihilistische Vorstellungen. Wer wie Lenz die idealistischen Theorien beim Wort nimmt und im empirischen Bereich realisieren will, handelt entweder wie ein Verrückter oder wird verrückt wegen der Diskrepanz zwischen gedeuteter Realität und erlebter Wirklichkeit. Wo die Welt so in unvereinbare Gegensätze auseinanderfällt, wo sich ein letzter Sinn nicht mehr finden lässt, ist nur noch Raum für Un-Sinn oder Wahn-Sinn. Lenz kann es nicht begreifen, dass die Menschheit noch an die Vorstellung eines gütigen, liebenden Gottvaters glauben kann. Im Hinblick auf das menschliche Leid müsste man laut protestieren, auch Oberlin, und

einem Gott abschwören, der solches Unrecht ungerührt zulässt. Das gesamte menschliche Sein entlarvt sich letztlich als ein sinnloser Kreislauf.[4] Lenz durchschaut die Tätigkeiten der Menschen als raffinierte Methoden, um diese entsetzliche Langeweile zu überbrücken:

> Alles aus Müssiggang. Denn die Meisten beten aus Langeweile; die Andern verlieben sich aus Langeweile, die Dritten sind tugendhaft, die Vierten lasterhaft und ich gar nichts, gar nichts, ich mag mich nicht einmal umbringen: es ist zu langweilig! (I 96,4-8)

Er beneidet Menschen wie Oberlin, die sich die leere Zeit noch durch einen "behaglichen Zeitvertreib" ausfüllen können oder in ihren fixen Ideen die trostlose Situation der Menschheit nicht registrieren. Die Narrheit der Welt kann nur noch mit der Schellenkappe Valerios oder der "Tollheit" von Bonaventuras Nachtwächter ertragen werden. Lenz, der zu dieser ironischen Distanz nicht mehr fähig ist, verzweifelt über die fatale Heillosigkeit. Für ihn verbleibt als Ausweg, so scheint es, nur noch der Wahnsinn als die einzige Möglichkeit, sein Bewusstsein auszuschalten, die grauenhafte Wirklichkeit in einer verrückten Idee zu vergessen. An eine solche Möglichkeit auflösender Erlösung denkt Lenz offenbar, wenn er von seiner "geheimen Hoffnung auf eine Krankheit" spricht (I 83,6).[5] Und der Erzähler betont ausdrücklich, dass solche "Augenblicke, wenn sein Geist sonst auf irgend einer wahnwitzigen Idee zu reiten schien", seine "glücklichsten" waren (I 100,4-6).

Die Vorstellung, dass die Welt verrückt und daher nur noch vermittels fixer Ideen ertragbar sei, durchzieht das gesamte Werk Büchners.[6] Eine besonders prägnante Formulierung Camilles im Hinblick auf die geistige Verwirrung von Lucile verdient hier eigens erwähnt zu werden, da sie zugleich das existentielle Problem von Lenz erhellend kommentiert:

> Der Himmel verhelf' ihr zu einer behaglichen fixen Idee. Die allgemeinen fixen Ideen, welche man die gesunde Vernunft tauft, sind unerträglich langweilig. Der glücklichste Mensch war der, welcher sich einbilden konnte, dass er Gott Vater, Sohn und heiliger Geist sey. (I 70,7-11)

Dieser Passus könnte ebensogut in der Erzählung stehen, etwa als sarkastisches 'Gebet' von Lenz; man brauchte nur das Pronomen "ihr" durch "mir" zu ersetzen. Bemerkenswert ist hier ausserdem der Ausdruck "behagliche Idee", denn er findet seine fast wörtliche Entsprechung in der Lenzschen Formulierung vom "behaglichen Zeitvertreib", um den er "glückliche" Menschen wie Oberlin beneidet.[7] Es liesse sich sogar erwägen, ob nicht Lenz am Ende mit einer solchen behaglichen Idee 'niedergekommen' ist, ähnlich wie Lucile,[8] also mit dem Wahnsinn, sodass auch er wie ein lebendiger Kadaver "dahinleben" kann, ohne weiter vom menschlichen Elend erschüttert zu werden. Bei dem Abtransport nach Strassburg heisst es nämlich von Lenz, dass er zwar "mit kalter Resignation" im Wagen sitzt (I 100,37), sich aber völlig 'normal' verhält: "Er schien ganz vernünftig, sprach mit den Leuten; er that Alles wie es die Andern thaten . . ." (I 101,17f.). Der Erzähler lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass dies nur eine Maske ist, hinter der sich die tiefe Verzweiflung einer zu Tode gequälten Seele verbirgt: ". . . es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine nothwendige Last" (I 101, 18-20). Damit erweist sich auch der Wahnsinn als unfähig, eine Auflösung der grausamen Wirklichkeit herbeizuführen. Es gibt keine Erlösung für die Menschheit, weder im Tod noch in fixen Ideen. Das Leben erscheint als wesentlich sinn-los, und in dieser hoffnungslosen Situation erfährt sich das vereinsamte Ich als "das ewig Verdammte", als die Inkarnation des "ewigen Juden".

Die psychologische Stimmigkeit in der Darstellung des Wahnsinns, die sich, wie aufgezeigt wurde, zu einem grossen Teil aus der historischen Vorlage herleitet, sollte nicht seine ästhetische Funktion innerhalb der Erzählung verdecken. Büchner hat in Lenz gewiss auch einen Grenzfall des Menschlichen dargestellt. Wichtiger für das Verständnis der Dichtung ist jedoch die Erkenntnis, dass die Verwendung des Wahnsinns einer methodischen Intention entspringt. Mit dem Mittel der Verfremdung soll ein bestimmter Sachverhalt einsichtig gemacht werden: das gestörte Verhältnis des Menschen zur Natur und zum Transzendenten. Aus dieser Absicht heraus verzerrt Büchner das normale, übliche Bild der Welt vermittels perspektivischer Brechung durch ein nicht mehr "normales" Gemüt. Damit gelingt es, verborgene Erscheinungsweisen der Welt und des menschlichen Seins aufzudecken. Es ist daher unzulässig, die Erfahrungen von Lenz als Symptome einer geistigen Verwirrung abzutun. Eine solche Relativierung erlauben weder die Erzählhaltung noch die aufgezeigten Parallelen im Wirklichkeitserleben. Benno von Wieses Deutung tendiert in diese Richtung, indem er alle Aspekte des Wahnsinns als "negativ" wertet und ihnen eine "positive Bewegung" in die Natur, die mitmenschliche Welt und den Glauben entgegensetzt. Unter diesem Gesichtspunkt spricht er dann auch mit Bezug auf den ausbrechenden Atheismus von einer "negativen Religion" (B. v. Wiese 1962, S. 122). Dagegen ist einzuwenden, dass eine solche subjektive Wertung in negativ/positiv problematisch ist. Auch sollte man nicht übersehen, dass Büchner gerade dem 'verrückten' Lenz jene ergreifenden Sätze vom "Retten" in den Mund gelegt hat (I 99,33-36), und dass Lenz nicht deshalb Gott verflucht, weil er wahnsinnig ist, sondern dass er wahnsinnig wird in der Erfahrung des widergöttlichen Leidens und der Un-sinnigkeit

der Welt.

Im Gegensatz zur wissenschaftlichen Betrachtung des Wahnsinns, die eine möglichst vollständige Erfassung und Erklärung aller empirischen Phänomene anstrebt, bemüht sich die dichterische Gestaltung um eine Erhellung der menschlichen Existenz, um eine Deutung und Wertung der Realität, ein Bestreben also, das die Psychiatrie gerade ausklammern will. Da der Künstler grundsätzlich eine andere Intention verfolgt als der Wissenschaftler, ist die medizinische Korrektheit von sekundärer Bedeutung. Robert Gaupp ist sogar überzeugt, dass der Dichter gelegentlich falsch zeichnen müsse, um seine Aufgabe künstlerisch lösen zu können.[9] Es ist daher unhaltbar, die dichterische Gestaltung allein auf Grund ihrer psychologischen Wahrscheinlichkeit zu bewerten, bzw. abzuwerten, ohne die ästhetische Funktion des Wahnsinns zu beachten.[10] Die Psychiatrie urteilt oft aus solcher fachärztlich eingeengten Sicht und misst die Wahnsinnigen der Dichtung an den Geisteskranken des Lebens, wobei man zu dem ebenso konsequenten wie unsinnigen Ergebnis kommen muss, "dass solche Dichtung eine einzige Kette von Irrtümern und Verstössen gegen die Erfahrung sei."[11] Solchen Vorwurf dilettantischer Wirklichkeitsverfälschung lässt sich gegen Büchners Erzählung natürlich nicht erheben; dafür wird aber nicht selten die künstlerische Intention im Hinblick auf die erstaunlichen psychologischen Einsichten übersehen oder nur nebenbei erwähnt, während sie doch im Zentrum der Betrachtung stehen sollte. Büchner ist vor allem interessiert an Grenzsituationen, da sich hier das rätselhafte Wesen des Menschen besonders deutlich spiegelt und sich verborgene Erscheinungsweisen der Realität prismatisch erhellen lassen. Mit dem Mittel der Verfremdung gestaltet er die wachsende Entfremdung zwischen Mensch

und Dingwelt, die Desillusion des gebrochenen Bewusstseins. In der Verrückung von Lenz spiegelt sich die Verrückung der gewohnten Welt. Seine Erkrankung verweist auf ein 'erkranktes' Verhältnis des Menschen zum Sein. Die Auflösung übergreifender Sinnzusammenhänge äussert sich in seinen gebrochenen Wirklichkeitserfahrungen, der Verlust eines heilen Verhältnisses zur Natur in seinen gestörten Beziehungen zur Umwelt und zu Gott. Darin liegt die tiefere, poetische Bedeutung des Wahnsinns. Zugleich verdeutlicht diese Technik des "Fremdmachens" die erstaunliche Modernität Büchners. Besonders die Dichtung des Expressionismus bevorzugt den Topos des Wahnsinns, um allgemeinmenschliche Sachverhalte in einer ungewöhnlichen Weise zu erhellen. Man denke etwa, um nur einige anzuführen, an Heym (<u>Der Irre</u>; "Die Irren im Garten"), Stadler ("Irrenhaus") und Rilke ("Die Irren"; "Irre im Garten"). Darüber hinaus erscheint der Wahnsinn bereits bei Bonaventura und E. T. A. Hoffmann als Mittel zur Verfremdung der Welt. Was Albrecht Schöne zusammenfassend über die literarische Darstellung des Wahnsinns sagt, gilt ganz besonders für die Dichtung Büchners: "Die Gestalten der Wahnsinnigen sind Objektivationen einer transzendentalen Heimatlosigkeit des Menschen" (S. 198). Man könnte auch mit Rilke sagen, Lenz sei "ausgesetzt auf den Bergen des Herzens".

Für Büchner ist der Wahnsinn nicht nur eine in der Welt vorhandene Wirklichkeit, sondern eine den Menschen ständig bedrohende reale "Möglichkeit des Daseins". Dies unterstreicht auch die Verschleierung des Übergangs von normal zu gestört durch sprachlich-formale Mittel (sachliche, distanzierte Sprache; Absatztechnik; asyndetisch gereihte Erfahrungen). Durch den Kontrast der Lenzschen Eigenwelt fällt zugleich ein kritisches Licht auf die angeblich stabile Welt der Normalität: die

gewohnte kausale und rationale Interpretation der Realität erweist sich als problematisch, ihre Allgemeinverbindlichkeit wird in Frage gestellt. Die jeweils vom einzelnen Subjekt erlebte Wirklichkeit widerspricht den Vorstellungen von einer objektiven Seinsordnung. Das Ich weiss sich nicht mehr geborgen in einer sinnvollen Lebensgemeinschaft, sondern verzweifelt wegen der Diskrepanz von Ideal und Erfahrung, von Theorie und Wirklichkeit. Damit verklagt die Erzählung indirekt eine Weltsicht, die zu solchen Widersprüchen Anlass gibt und die materielle, historisch bedingte Wirklichkeit zugunsten einer geistigen und zeitlos gültigen missachtet. Darüber hinaus richtet sich die Anklage gegen eine Welt und Gesellschaft, in der das erschütternde, exemplarische Leiden von Lenz überhaupt möglich ist.

B. Persönliche Erfahrung und dichterische Gestaltung

In der dichterischen Gestaltung des Wahnsinns, die in der deutschen Literatur besonders mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts einsetzt, manifestiert sich eine kritische Distanzierung von der geordneten, rationalen Weltsicht der Aufklärung, von dem wirklichkeitsfremden und sozialpolitisch meist indifferenten Humanismus der Klassik. Dem nachidealistischen Dichter erscheint die angebliche Ordnung als eine Verrücktheit, als willkürliche Verfälschung der Tatsachen. Seine Enttäuschung macht sich Luft in der Negation der 'heilen Welt' durch die kontrastierende Setzung einer mitunter überscharf gezeichneten 'Gegenwelt', in der die gewohnten Sinnbezüge aufgehoben oder ins Wahnsinnige verfremdet werden. Bonaventura und Büchner sind die Musterbeispiele in dieser Übergangszeit. Doch schon bei Jean Paul (z.B. <u>Titan</u> und <u>Der Komet</u>) und besonders bei E. T. A. Hoffmann (z.B.

Elixiere des Teufels) verraten sich die katastrophalen Sprünge im System des Idealismus, selbst wenn etwa die Vorstellung eines sinnlosen, entgötterten Kosmos ausdrücklich als reine Traumvision wieder relativiert werden soll wie in der "Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei".

Büchners Lenz-Dichtung entspringt einer solchen Erfahrung und persönlichen Krise des Dichters. Aus seiner Protesthaltung heraus hat er die Akzente mit einer erschreckenden Überdeutlichkeit gesetzt. Das sollte aber nicht dazu verführen, in der Grundsituation von Lenz lediglich das Sonderschicksal eines Verrückten zu sehen. "Die Geschichte dieses Wahnsinns stellt vielmehr", wie Fellmann zurecht betont, "die extreme Ausprägung eines menschlichen Schicksals dar, wie es Büchner selbst erfuhr" (S. 31). Dies ist natürlich im allgemeinen Sinne zu verstehen und nicht so, als spiegele die Erzählung einen persönlichen Wahnsinnsausbruch des Dichters. Immerhin geriet Büchner während der schweren Erkrankung in Giessen und in der folgenden Zeit seiner fieberhaften politischen Aktivität in eine geistig-seelische Krise und litt an leichten Wahnzuständen, die sich sicherlich auch in der Erzählung niedergeschlagen haben. In den Briefen dieser Zeit, besonders den beiden an die Braut aus der Zeit um den 10. März 1834, verrät sich die tiefe Erschütterung eines jungen Menschen, dem das bisherige, mit naiver Gläubigkeit übernommene Weltbild entzweigebrochen ist. Die Hirnhautentzündung, das Heimweh nach der Braut und den zurückgelassenen Freunden, die "widrigen" geographischen wie politischen Verhältnisse der engen Provinzstadt Giessen, all dies ist aufs engste verbunden mit der persönlichen Krise und verursacht die Radikalität ihrer Ausprägung. Ein "dumpfes Brüten" bemächtigte sich Büchner, und im

"Gefühl des Gestorbenseins" machte er jene desillusionierenden Erfahrungen vom "grässlichen Fatalismus der Geschichte", vom "ehernen Gesetz" des Seins, von der Einsamkeit des Individuums und seiner Marionettenhaftigkeit, die zu den zentralen Themen seiner Dichtung geworden sind.

In der Forschung wird öfters die Ansicht vertreten, dass Büchner in der Erzählung die Erfahrungen dieser Zeit künstlerisch gestaltet habe, dass er im Schicksal des verrückten Lenz seine eigene Angst vor dem Ausbruch des Wahnsinns objektiviert habe. Man scheint dabei zu vergessen, dass Büchner zuerst das Drama Danton geschrieben hat und dass ausserdem jene Grunderfahrungen aus der Krisenperiode in alle seine Werke eingegangen sind. Wenn schon von einem Akt der Befreiung gesprochen werden soll, dann doch nur in dem ganz allgemeinen Sinne, dass sich in der Dichtung ein radikal verändertes Wirklichkeitsverständnis Ausdruck schaffte.

Dass Büchner im Lenz seine eigene dichterische Zukunft 'experimentell' darzustellen suche, ist zwar eine interessante Vermutung Ernst Johanns (S. 135), sie beruht jedoch auf einer einseitigen Deutung der Erzählung als "Beichte Büchners", als therapeutisches Mittel, "um gesund zu bleiben" (S. 140). Ermatinger, Martini, Mühlher und Peter Schmid verstehen die Erzählung ebenfalls als "Bekenntnisdichtung" Büchners; Ermatinger: lediglich eine "Selbstdarstellung des Verfassers" (S. 300); Martini: Selbstporträt und sublimierende Befreiung (S. 585); Mühlher: subjektives Bekenntnis psychotischer Erfahrungen während der Giessener Erkrankung, besonders von "Entpersönlichungserscheinungen" (S. 270); Schmid: "unmittelbare Selbstdarstellung Büchners" (S. 105).[12] Diese These vom dichterischen "Selbstporträt" hat zuerst Büchners Bruder Ludwig in der Werkausgabe von 1850 formuliert. Die Forschung hat

ihm dies seitdem öfters nachgesprochen, obgleich schon Karl Viëtor 1937 in seiner Lenz-Studie vor solcher vereinfachenden Deutung warnte und darauf hinwies, dass "diese Behauptung . . . nur für einige allmeine Züge und Stimmungen, nicht für Einzelheiten der Seelenschilderung" gelten könne (S. 13). Seine eigene seelische Not der Giessener Zeit fand Büchner bereits in erhöhter Form realisiert im Leben des unglücklichen Lenz, dem er sich auch dichterisch verwandt fühlte und durch dessen Werk er offensichtlich zur eigenen künstlerischen Produktivität angeregt wurde. Was die beiden Dichter verbindet, ist vor allem der Schmerz über das Leiden in der Welt, die existentielle Not des erschütterten Bewusstseins. Das ist es, was unter anderem in der Erzählung in exemplarischer Weise zum Ausdruck kommt.

Hans Mayer versteht den Lenz zwar auch als "künstlerische 'Sublimierung' von höchst persönlichem Leid", als eine "echte Konfession" (S. 263), verallgemeinert dies aber dann, indem er aufzeigt, dass Büchner in der Gestalt von Lenz verwandte Wirklichkeitserfahrungen darstellen wollte. Auf eine "weitgehende Wirklichkeitsentfremdung" während der Giessener Verschwörung und ihre Bedeutung für die Lenz-Dichtung macht besonders Pfeiffer aufmerksam (S. 46), während Abutille aus seiner psychologischen Sicht die Erzählung als eine "ausschliessliche" Bewältigung und Verdeutlichung seelischer Zustände interpretiert, die Büchner "keimhaft in sich getragen" hätte (S. 114).[13] In abwegig scheinende psychoanalytische Spekulationen versteigt sich die Studie von White.[14] Nach Schmidt-Henkel hatte Lenz eine "kathartische Funktion" für Büchner (S. 19), indem er seine persönliche Verzweiflung im ästhetischen Bereich konkretisieren konnte, um sich nach der Erfahrung des Geschichtsfatalismus vom drohenden Atheismus zu befreien

(S. 21). Bis in die Doppelperspektive von fiktiver Erzähldistanz und subjektivem Erleben lasse sich die Verschmelzung zweier verwandter Erfahrungsbereiche erkennen, des eigenen und desjenigen von Lenz: "über die 'historische' Geschichte hat sich die exemplarische Geschichte Büchners geschoben" (S. 25). Diesen ästhetischen Vorgang bezeichnet Schmidt-Henkel als "Mythisierungsprozess" (S. 25). Seinem Verständnis nach versuche jede Dichtung, "durch das Wort Welt und Erkenntnis zu schaffen" (S. 22). In diesem Sinn versteht er, ähnlich wie Northrop Frye, Dichtung als "Mythos", als "mythopoetische Bewältigung der Welt" (S. 55). Die ersten Ansätze dazu erblickt er im "kathartischen Mythos" der Dichtung Büchners.

Interpretiert man Büchners Lenz als eine unmittelbare Selbstdarstellung und Beichte des Dichters, so muss gefragt werden, ob und inwiefern es erlaubt ist, von der Dichtung auf die ausser-poetische Wirklichkeit oder die Person des Autors zu schliessen. Bekanntlich ist die im Kunstwerk sprachlich gestaltete Wirklichkeit prinzipiell verschieden von der ausser-poetischen. Damit erweist sich jeder direkte Rückschluss von der Dichtung auf die Biographie des Autors als problematisch, gelegentlich sogar als irreführend. Die Erfahrungen und Aussagen der poetischen Gestalten sind situationsbedingt und stellenwertig, müssen darum zunächst im Hinblick auf den Kontext verstanden werden. Dass dies auch für die Dichtung Büchners zutrifft, dass seine Figuren nicht einfach Sprachrohre ihres Dichters sind, hat Helmut Krapp am Drama Danton nachgewiesen. In der Büchner-Forschung zeigt sich aber nicht selten die Tendenz, diese Verhältnisse im Zusammenhang mit der Kunstforderung von Lenz zu ignorieren.

Trotz ihres fiktiven Charakters steht die dargestellte Wirklich-

keit aber in enger Beziehung zur äusseren, vom Dichter erlebten Welt. Dies gilt ganz besonders für diejenige Literatur, die sich, oft programmatisch, mit solchen Aspekten des menschlichen Lebens befasst, welche die idealistische Dichtung gewohnheitsmässig vernachlässigt oder ausschliesst. So fordert Büchners Lenz von der Kunst, dass sie die existentiellen und sozialen Probleme der äusseren Wirklichkeit ebenfalls zu behandeln habe. Die Dichter dürften die Welt nicht verklären, sondern müssten sie so darstellen, wie sie der "liebe Gott" geschaffen habe, denn das "einzige Kriterium in Kunstsachen" bestehe darin, ob die ästhetische Wirklichkeit es an Lebenswahrheit mit der Wirklichkeit der Natur aufnehmen könne (I 86,29ff.). Aber auch die Dichtung des Idealismus wird nur erst dann ganz verständlich, wenn sie als eine kritische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit erkannt wird. Schiller zum Beispiel antizipiert im ästhetischen Bereich jene erhoffte ausserpoetische Wirklichkeit, die aufgrund bestimmter zeit- und sozialpolitisch bedingter Umstände noch nicht realisierbar ist. Es wäre ein Missverständnis, wollte man dieses Wirklichkeitsverständnis als unverbindliches "ästhetisches Spiel" relativieren. Schiller ist es mit seiner dargestellten Realitätsdeutung ebenso ernst wie mit dem darin implizierten Wirklichkeitsbezug; die Vorstellung von der "Schaubühne als moralischer Anstalt" beweist dies zur Genüge. Büchner kritisiert indirekt diese Intention und Darstellungsweise, da seiner Ansicht nach Schiller dabei die 'tatsächlichen' Zustände der Welt verklärt oder geflissentlich übersieht. Wie wichtig diese tatsächlichen Verhältnisse für Büchner sind, zeigt sich daran, dass sein gesamtes Werk in einer auffallend engen Beziehung steht zu den historischen, bzw. literarischen Quellen.[15]

Ob Schiller, Büchner oder Fontane, in allen Fällen dient die Dichtung einer Deutung der Realität und lässt sich als gestalthafte Verwirklichung einer erhellenden Vision der Welt begreifen, sei es nun, dass der Dichter eine hinter der empirischen Wirklichkeit verborgene "wahre" Welt aufzeigen will oder dass er die bestehende als wirkliche entweder satirisch entlarvt oder bejahend anerkennt. Dabei werden jeweils ganz bestimmte Akzente gesetzt, wodurch ausgewählte Aspekte der zur Wirklichkeit gewordenen Realität eine überscharfe Beleuchtung erfahren können. In der modernen Dichtung geschieht es nicht selten, dass die in der empirischen Wirklichkeit gewohnten Zusammenhänge und psychologischen Gesetzmässigkeiten zerbrochen werden (z.B. bei Kafka), um etwa das Problematische und Widersinnige der propagierten Ordnungen zu verdeutlichen.

In der vorsichtigen Erschliessung der im Kunstwerk erscheinenden Wirklichkeit lässt sich zugleich ein Zugang gewinnen zum Autor selbst, zu seiner spezifisch dichterischen Existenz, die sich gerade im Zustand des realitätsdeutenden, wirklichkeitsschaffenden Vollzugs enthüllt. Vermittels exemplarischer Grenzfälle und konstruierter Modellsituationen deutet der Dichter in metaphorischer, bzw. symbolischer Verschlüsselung die menschliche Existenz. Diese Wahrheit bleibt als poetische Aussage zwar in der Schwebe, aber sie hört trotzdem nicht auf, kritische Erkenntnis zu sein. In diesem Sinne ist auch die in der Lenz-Erzählung enthaltene Realitätsdeutung zu verstehen. Büchner hat weder einen psychologischen Bericht noch eine philosophische Erkenntnisstudie verfasst, sondern ein bestimmtes Wirklichkeitserleben und Weltverständnis in ästhetisch geformter Weise dargestellt.

C. Die Wirklichkeit in der Erzählung Lenz

Büchners Erzählung lässt sich begreifen als mythopoetische Bewältigung jener radikalen Lebenskrise in Giessen, die den jungen Medizinstudenten an den Rand der Verzweiflung brachte. Durch die Entfernung von der Braut, den Freunden und der "guten Stadt Strassburg" hatte er plötzlich jeden lebendigen Kontakt mit der Umwelt verloren. In dieser Zeit äusserster körperlicher und seelischer Empfindlichkeit machte er beim Studium der Geschichte der Französischen Revolution die niederschmetternde Erfahrung eines unerbittlichen Muss, eines das gesamte menschliche Hoffen und Streben durchkreuzenden Fatalismus, wodurch sein bisheriges optimistisch-idealistisches Welt- und Menschenbild Fichtescher Prägung bis in die Grundfesten erschüttert wurde.[16]

Es gilt heute als gesichert, dass der Hessische Landbote bereits unter der Enttäuschung dieses 'weltanschaulichen' Zusammenbruchs verfasst wurde, dass das revolutionäre Pamphlet Produkt eines "gebrochenen Bewusstseins" ist, "das von der moralischen Nötigung einer Weltveränderung ebenso tief durchdrungen ist wie von der Unmöglichkeit ihrer absoluten Verwirklichung" (Lehmann 1963, S. 210). Der Umstand, dass die politische Aktion dann tatsächlich scheiterte, konnte die desillusionierende theoretische Erkenntnis nur noch im Praktischen bestätigen. Die Radikalität aber, mit der Büchner besonders im Fatalismus-Brief und dann in seiner Dichtung den optimistischen Fortschrittsglauben und das idealistische Weltbild verwirft, ist nur dann ganz verständlich, wenn man dahinter die gleichzeitige Selbstkritik einer früheren Überzeugung erkennt. Wie fundamental diese Krise für Büchner gewesen ist, verdeutlicht die explosiv einsetzende Dichtung. Büchner musste diese

Erfahrungen irgendwie geistig verkraften, sie dichterisch darstellen, um so das zerstörte, als falsch erkannte Wirklichkeitsbild durch eine neue Daseinsdeutung ersetzen zu können. Er wollte die Realität erkenntnismässig durchdringen, nicht nur um sie zu verstehen, sondern um sie sich in der künstlerischen Gestaltung zur konkreten Wirklichkeit werden zu lassen. Im Danton stehen vor allem geschichtliche und ideologische Gesichtspunkte im Zentrum, im Lenz dagegen mehr metaphysische, bzw. existentielle Probleme des vereinzelten Individuums. Hier wie dort wie überhaupt in Büchners Dichtung handelt es sich jedoch um die gleiche Grundthematik, um das Verhältnis des gebrochenen Bewusstseins zur problematisch gewordenen Wirklichkeit, um den Verlust übergreifender Ordnungen sowie die Erfahrung einer "verkehrten Welt".[17] Überall aber macht sich jene bedrängende Antinomie bemerkbar, die dem Büchnerschen Opus seine ungeminderte Dynamik und Modernität verleiht: einerseits die ständige Beschwörung deterministischer und nihilistischer Töne, andererseits die Einsicht in die Notwendigkeit einer Weltverbesserung und die leidenschaftliche Sehnsucht nach Erlösung, trotz und wegen des Wissens um die Unerlösbarkeit der Welt.

Wie sehr gerade das Lenz-Fragment als ein dichterischer Versuch der Daseinsbewältigung zu betrachten ist, lässt sich bereits der ungewöhnlichen Ernsthaftigkeit dieser Dichtung entnehmen. Schon Herbert Lindenberger ist aufgefallen, dass der Lenz das einzige Werk Büchners ist "without a trace of comedy" (S. 89). Büchner will hier endlich einmal die "Schädeldecken aufbrechen", wie es im Danton heisst (I 9,19), um in die Abgründe einer Ausnahme-Existenz hineinzudringen und die Naturentfremdung des Menschen in ihren Wurzeln, dem Gottverlust, freizulegen. Gleichzeitig will er am trostlosen Schicksal von Lenz die Un-

haltbarkeit der idealistischen Realitätsinterpretation demonstrieren. Nicht die Welt als solche ist verrückt, sondern das Bemühen um eine idealistische Sinngebung mit dem gleichzeitigen Anspruch auf objektive Allgemeingültigkeit. Zum Objektiven gibt es für den Büchnerschen Menschen aber grundsätzlich keinen Zugang, denn die Realität ist nur fassbar in Ausschnitten, also als erlebte, subjektiv gedeutete Wirklichkeit. Büchner legt darum auch den Akzent auf die Erfahrungen und Bedürfnisse des einzelnen Individuums, auf seinen subjektiven Lebensbereich, auf die jeweils von ihm erfahrene Wirklichkeit. Folglich sieht er die Welt nicht *sub specie aeternitatis*, sondern vielmehr *sub specie existentiae*--auch in der psychologischen Darstellung metaphysischer Probleme--, womit er bereits Kernprobleme des Existentialismus berührt. Diese Akzentverschiebung ist besonders deutlich in der religiösen Thematik der Erzählung; denn hier wird ein metaphysisches Bemühen um das Transzendente aufgelöst in ein ethisch-existentielles Anliegen: die Erkenntnisfrage nach dem möglichen Sein oder Nicht-Sein Gottes wird nebensächlich im Hinblick auf die Frage nach der Existenzmöglichkeit des Menschen in einer Welt voller Ungerechtigkeit, Qual und Verzweiflung.

Angesichts der irdischen Unvollkommenheit und des erbärmlichen Loses der Menschheit erweist sich für Büchner jede idealistische Seinskonstruktion als eine unverzeihliche Verklärung der tatsächlichen Verhältnisse. Wenn Lenz daher im Kunstgespräch den literarischen Idealismus als die "schmählichste Verachtung der menschlichen Natur" anprangert (I 87,5f.), so hat man diese leidenschaftliche Kritik zugleich als die Ansicht des Autors zu verstehen, wie die Parallelstelle aus dem Brief an die Eltern vom Februar 1834 beweist, die Lenz hier mit leichter

Veränderung zitiert: "Der Aristocratismus ist die schändlichste Verachtung des heiligen Geistes im Menschen" (II 423,16-18). Am Schicksal von Lenz will Büchner aufzeigen, wie der idealistische Aufschwung, wenn er im empirischen Bereich unternommen wird--und nur dieser Bereich hat für Büchner zentrale Bedeutung--, notwendig als Verrücktheit erscheinen oder zur geistigen Verwirrung führen muss. Es soll dabei nicht übersehen werden, dass Büchner die idealistische Position pervertiert, indem er philosophische Gedanken in entstellter Form im konkreten Erfahrungsbereich *ad absurdum* führt. Was man dem Philosophen scharf ankreiden müsste, ist jedoch dem Dichter erlaubt. Ausserdem ist die Erzählung sicherlich nicht konzipiert als poetische Darstellung eines philosophisch systematischen Weltbildes. Es geht hier vielmehr um existentielle Erfahrungen. Büchner will die Diskrepanzen zwischen erfahrener Wirklichkeit und gedeuteter Realität aufzeigen, und zwar so, wie er sie aus der Perspektive seines gebrochenen Bewusstseins sieht.

Die Wahnwelt von Lenz ist nicht nur Ausdruck und Folge einer gesteigerten ver-rückten Seinsordnung, sondern bewusstes Gegenbild zur Idee einer objektiven 'heilen Welt'--und nur im Vergleich zu einer solchen, für Büchner nicht mehr vorhandenen Lebensharmonie lässt sich von einem prinzipiellen Unterschied sprechen. Dies ist von entscheidender Bedeutung für das Verständnis der Erzählung. Unter anderem wird damit auch einsichtig, inwiefern die Welt von Oberlin und seinen Steinthalbauern einerseits als positive Gegenwelt erscheinen kann (nämlich aus der optimistischen Perspektive des hilfesuchenden Lenz), während doch andererseits jene frappanten Affinitäten im Wirklichkeitserleben bestehen. Für Büchner ist die Vorstellung von einer heilen Welt ein absurder Gedanke, lediglich ein Wunschbild der leidenden, unerlösten

Menschheit. Aus dieser Überzeugung entspringt seine Anklage gegen alle Theorien, die eine solche Seinsharmonie verkünden oder im ästhetischen Bereich antizipieren.

Wenn Büchner vermittels verfremdeter Erfahrungen die Entseelung der Natur und Entfremdung des Menschen ausdrückt, dann bedeutet dies nicht, dass die Natur als solche erstarrt oder tot sei. Vielmehr ist der Bezugspunkt das Verhältnis des Menschen (zu sich selbst, zur Umwelt und Gesellschaft, zu transzendenten Bindungen). Im Kontrast zu Hölderlins Hyperion offenbart sich das Missverhältnis, an dem Lenz leidet. Bei Büchners Figur ist das Bewusstsein einer im Naturganzen geborgenen Seinsweise zerstört, das lebendige Gefühl ist erstarrt. Die Natur folgt unabänderlichen, "ehernen" Gesetzen; sie verhält sich neutral gegenüber den Bedürfnissen des Individuums (im Gegensatz etwa zu Jean Paul--man denke nur an die Landschaftsschilderungen im Titan). An der Diskrepanz zwischen Ich und Welt, die Hölderlin in der Dichtung noch idealistisch aussöhnen konnte, scheitert sowohl Büchners Lenz als auch Hölderlin selbst. Der Vergleich zwischen Hyperion und Lenz verdeutlicht ausserdem einen grundsätzlichen Unterschied in der Intention und Darstellungsweise. Für den Idealisten Hölderlin soll die Dichtung die Widersprüche der empirischen Welt aufheben und die alles umfassende Einheit von menschlicher und göttlicher Welt "entbergen" (Heidegger). Der Realist Büchner will dagegen die Unmöglichkeit der idealistischen Versöhnung demonstrieren: darum macht er sich "das Unaufgelöste dieses Gegensatzes" zum Objekt seiner Darstellung und schildert, als echter Satiriker, eine "entgötterte Wirklichkeit und ein verdorbenes Dasein".[18]

Büchner unternimmt eine radikale Umdeutung der Welt.[19] Die Totalität des Seins ist unerfahrbar und unabbildbar; das, was dem Men-

schen zur subjektiven Wirklichkeit wird, ist fragmentarisch und verwirrend, nicht selten ohne erkennbaren Zusammenhang. Eine objektive sinnvolle Seinsordnung im Sinne des Idealismus lässt sich nirgends nachweisen, steht im Widerspruch zu den Fakten der Erscheinungswelt. Die Dinge sind nicht mehr nur Teile eines logisch Zusammenhängenden, eines systematisch geordneten Ganzen, sondern gleichwertig, autonom und somit vergleichbar mit vielem.[20] Die Auflösung fester Ordnungssysteme verdeutlicht Büchner--in bewusst gesteigerter Form--als traumhafte Verschiebung der gegenständlichen Welt. Lenz kann sich in diesem Durcheinander und Konglomerat isolierter Teile nicht mehr zurechtfinden und weder Sinn noch Zusammenhang erkennen. Dem gebrochenen Bewusstsein erscheint die Natur als entseelt, unharmonisch, mitunter dämonisch-feindlich. Von einer bestehenden "Harmonie" und "Seeligkeit" der Schöpfung zeigt sich in der Erzählung keine Spur. Die menschliche Existenz offenbart sich als determiniertes Sein, das einer empirischen Wirklichkeit unterworfen ist, deren Faktizität sich auch nicht durch geistige Transzendierung aufheben lässt.

Die von Büchner im _Lenz_ aufgezeigte Wirklichkeit ist verschieden von der Realitätsdeutung Hölderlins oder Schillers. Solche idealistischen Grundbegriffe wie Freiheit, Entelechie, Vervollkommnung, Gesetzmässigkeit und Funktionalität der Teile im organischen Ganzen sind dem Büchnerschen Denken diametral entgegengesetzt und provozieren zur Kritik. Liegt bei Hölderlin und besonders bei Schiller die Betonung auf der geistigen Freiheit, durch die der Mensch als einziges Wesen die Bedingtheit der Erscheinungswirklichkeit transzendieren kann, so negiert Büchner ausdrücklich jede privilegierte Position des Menschen und entlarvt die Vorstellungen von Gottähnlichkeit und geistiger Un-

sterblichkeit als Wunschbilder. Dass sich im Menschen, in dem freien Spiel seiner ästhetischen Einbildungskraft, die blind schaffende Natur zu einer "sehenden", sich selbst bewusst werdenden Natur verkläre, musste für Büchner als Anmassung erscheinen. Denn seinem Verständnis nach ist der Mensch keineswegs die Krone der Schöpfung, sondern untergeordnetes Teilelement, wie jede andere Kreatur abhängig von dem "ehernen Gesetz" des Seins. Die Natur als solche ist natürlich nicht chaotisch--sie erscheint nur so aufgrund der Diskrepanz zwischen tatsächlichen Verhältnissen und einer von aussen herangetragenen idealistischen Deutung--, sie beruht vielmehr auf festen, empirisch nachweisbaren Gesetzen, wie es in Büchners naturwissenschaftlicher Doktorarbeit _Sur le système nerveux du barbeau_, entstanden um die gleiche Zeit wie der _Lenz_, eindrucksvoll formuliert wird:

> La nature est grande et riche, non parce qu'à chaque instant elle crée arbitrairement des organes nouveaux pour de nouvelles fonctions; mais parce qu'elle produit d'après le plan le plus simple, les formes les plus élevées et les plus pures. (II 125,17-21)

Büchner geht es in der Erzählung vor allem um zwei Grundprobleme im Wirklichkeitserleben: um die metaphysische Frage nach der Existenz Gottes und um das ästhetische Problem des Verhältnisses von literarischer und ausser-literarischer Wirklichkeit. In beiden Fällen ist der Bezugspunkt die Erscheinungswirklichkeit als massgeblicher Wirklichkeitsraum des Menschen, und in beiden Fällen erfolgt eine Hinwendung zu existentiellen Kriterien. Der unaufhebbare Leidenscharakter des Daseins widerspricht den theologischen und philosophischen Theorien, die eine auf den Menschen bezogene transzendente oder weltimmanente Ordnungsmacht und ein sich im Jenseits oder utopischen Diesseits vollendendes Heilsgeschehen postulieren. Die Realisierung eschatologisch-

chiliastischer Verheissungen, etwa als "ewiger Himmel im Leben" (I 83, 17), erweist sich daher auch als unreflektiertes Wunschdenken von Lenz, dem die vernichtende Erkenntnis der grundsätzlichen Unmöglichkeit auf dem Fusse folgt. Für die Kunst muss Büchner daher konsequenterweise fordern, dass sie sich von der verfälschenden Idealisierung der Welt fernhalte, sich dafür mit den existentiellen Nöten des einzelnen Menschen befasse, "sich in das Leben des Geringsten" hineinversenke (I 87, 7). Damit stellt er die Dichtung bewusst in ein Abhängigkeitsverhältnis zur empirischen Wirklichkeit, sodass die von der idealistischen Darstellungstheorie geforderte Autonomie der ästhetischen Sphäre zumindest in Frage gestellt wird. Die im "ästhetischen Spiel" erzielte Harmonie der Welt ist für Büchner nicht nur eine 'scheinbare' Versöhnung, sondern eine bewusste Täuschung. Überhaupt hat man den Eindruck, dass er der Kunst das Vermögen abspreche, echtes, lebendiges "Leben" darstellen zu können, da sie im Verhältnis zur Natur sekundär sei. Sie vermag nur einzelne Ausschnitte des Lebens wiederzugeben, isolierte Wirklichkeits-Bilder, nicht aber die undurchschaubare Vielfalt und Komplexheit des Seins.[21]

Das Leiden von Lenz ist ebenso absurd wie das von Lucile und Woyzeck. Für Büchner zeugt die unleugbare Wirklichkeit des Schmerzes und Leidens gegen die Möglichkeit einer vollkommenen oder sich vervollkommnenden Welt. Aus dieser Erkenntnis erwächst sein Pessimismus wie auch seine satirische und polemische Intention, also das Bestreben, jene Systeme und Ideologien zu entlarven, die der Menschheit eine solche heile Welt versprechen. In Dantons Tod wird vorgeführt, wie die grossen Phrasen der Weltverbesserer nur noch grösseren Jammer über die Menschheit bringen:

> die Lava der Revolution fliesst . . . ! Da klatschen die Gallerien und die Römer reiben sich die Hände, aber sie hören nicht, dass jedes diesser Worte das Röcheln eines Opfers ist. Geht einmal euren Phrasen nach, bis zu dem Punkt wo sie verkörpert werden.
> Blickt um euch, das Alles habt ihr gesprochen, es ist eine mimische Uebersetzung eurer Worte. . . . Ihr bautet eure Systeme, wie Bajazet seine Pyramiden, aus Menschenköpfen.
> (I 52, 1-10)

Büchners Kritik wendet sich vor allem gegen solche Systeme, die über ihren Konstruktionen die wirklichen Nöte des Individuums ignorieren oder sein gegenwärtiges Leid rechtfertigen als ein nur partielles, aber innerhalb des heilsgeschichtlichen Prozesses notwendiges Übel zur Erreichung des alle Unvollkommenheiten aufhebenden Endziels.[22] Darum kann Büchner weder Spinozas Relativierung des Übels akzeptieren noch den Leibnizschen Versuch einer immanenten Theodizee. Das absurde Leiden von Lenz macht eine solche Rechtfertigung von vornherein unmöglich. Darüber hinaus gestaltet Büchner in dem misslungenen Versuch von Lenz, die Transzendenz im immanenten Bereich zu erfahren, seine Ablehnung des immanenten Gottesbegriffs.[23]

Das sich in der Lenz-Dichtung niedergeschlagene Wirklichkeitsverständnis Büchners zeichnet sich aus durch die entschiedene Verwerfung der idealistischen Weltdeutung, zugleich aber auch durch die überall spürbare Unsicherheit eines gebrochenen Bewusstseins, das nach der Entschleierung der idealisierten Wirklichkeit erschrickt vor der Sinnlosigkeit des Lebens, die Unsicherheit eines jungen Menschen, dem das frühere Weltbild entzweigegangen ist und der für sein Fragen keine befriedigende Antwort finden kann.

Wenn irgendwo, dann zeigt sich die Modernität Büchners darin, dass er jene neuen Wirklichkeitsbereiche und Erfahrungen des Individuums gestaltet, die, obzwar schon keimhaft und als Symptome im deut-

schen Realismus erkennbar, erst im 20. Jahrhundert zum zentralen Anliegen der Literatur werden. Was Richard Brinkmann in seinem Realismus-Buch als wesentliches strukturelles und thematisches Kennzeichen der modernen Dichtung hervorhebt, gilt bereits für Büchners Lenz: am Einzelsubjekt wird jene "vollkommene Vereinzelung und Vereinsamung" objektiviert, "die als gemeinmenschliche Daseinsrealität empfunden wird" (S. 332).[24] Auch Büchner geht es um die Entlarvung einer vorgegebenen Realitätsdeutung als "subjektiver Illusion" und um die Verneinung von Kategorien und Schemata, die von 'objektiver' Allgemeingültigkeit sein sollten. Nicht erst die Moderne, sondern schon Büchner rückt--aus seiner Opposition gegen den Idealismus--"das Faktum und das Problem der entschiedenen Subjektivität aller Erfahrung ins helle Bewusstsein" und lässt "das Subjekt selbst und seine Beziehung zur Wirklichkeit, seine 'existentielle' Wirklichkeit zum eigentlich interessanten Gegenstand der Dichtung werden" (Brinkmann, S. 332 f.).

KAPITEL VI

DIE DARGESTELLTE WIRKLICHKEIT IM GESAMTWERK BÜCHNERS

A. Frühschriften

Von dem jungen Gymnasialschüler haben sich nur das "Fragment einer Erzählung" und vier "poetische Miszellaneen" erhalten. Es handelt sich dabei um Gelegenheitsgedichte, angefertigt zum Weihnachtsfest oder zu Geburtstagsfeiern der Eltern, dem damaligen Mode-Lyriker Friedrich von Matthisson nachempfunden, einem Lieblingsautor der Mutter. Gelegentlich erinnern Motive und sprachliche Formulierungen an die Gedichte Körners oder des jungen Hölderlin, mitunter auch an die christliche Lyrik von Matthias Claudius. Büchner hat in diesen Reimereien nur vorgeformte literarische Motive zusammengetragen.

Bedeutsamer für die Erhellung von Büchners Wirklichkeitsbild sind die Schulaufsätze aus den Jahren 1830 und 1831: der Aufsatz über den "Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer"; das Fragment "Über den Traum eines Arcadiers"; die Rezension "Über den Selbstmord"; und die öffentliche Schulrede "Zur Vertheidigung des Cato von Utika". Überblickt man diese Aufsätze, so erkennt man die an Schiller und Fichte orientierte idealistische Grundhaltung des Schülers, der hier mit jugendlichem Enthusiasmus Freiheit, Heldentum und Vaterlandsliebe verherrlicht. Der Mensch wird als ein geistiges, autonomes Wesen gesehen, das vermittels seiner Freiheit über die rohen Kräfte der Natur und das Schicksal zu triumphieren vermag, auch wenn es in diesem "erhabenen" Kampf sein Leben opfern muss, um sich damit Unsterblichkeit zu erringen. Die Bestimmung des Menschen liegt eindeutig in ihm selbst, in seiner Natur, nicht ausserhalb. Als geistiges Wesen ist es ihm eigen,

sich zu einem immer höheren Grad von Freiheit zu entwickeln, wobei die Realisierung dieses Endzustandes ausdrücklich vom christlichen Jenseits ins irdische Diesseits verlegt wird. Die progressive Entfaltung des Geistes und die damit verbundene Vervollkommnung des menschlichen Lebens manifestiert sich im konkreten Raum der Geschichte. In diesem Sinne interpretiert der junge Büchner die Reformation und die Französische Revolution als auf einander folgende Phasen im Kampf um die "heiligsten Rechte der Menschheit" (II 10,19), als die Selbstbefreiung des Menschen aus seiner religiösen und politischen Versklavung.

Nähert man sich den Schulaufsätzen von Büchners Dichtung her, so ist man erstaunt über den optimistischen Fortschrittsglauben und die idealistische Basis dieser Gedankengänge. Man ist gleichermassen erstaunt über die Sicherheit, mit welcher der Gymnasiast zentrale Probleme der Geistesgeschichte diskutiert. Schon Karl Emil Franzos war überzeugt, dass eine Anregung vorliegen müsse; er spricht ganz allgemein vom "Geist der Zeit" (S. xxvi). Es gilt heute als gesichert, dass hier ein bedeutsames Schiller-Erlebnis anzusetzen ist.[1] Auf eine mögliche Beeinflussung durch sozialpolitische Motive des Sturm-und-Drang verweist Arthur Knight (S. 9 ff.). Werner Lehmann hat sich ausführlich mit diesen wirkungsgeschichtlichen Zusammenhängen befasst und konnte an Hand von Plagiaten im Aufsatz über den "Helden-Tod" aufzeigen, dass zahlreiche Ideen und Argumente der Gymnasialschriften aus Fichtes *Reden an die deutsche Nation* stammen oder von ihnen beeinflusst sind. Im Hinblick auf die Bedeutung der Fichte-Rezeption hat Lehmann daher folgende, vielleicht etwas zu apodiktisch formulierte These aufgestellt: "Der junge Büchner betrachtet, beurteilt und bewertet alle entscheidenden Phänomene, die er ins Auge fasst, mit den

Kategorien, die die Fichtesche Philosophie ihm zur Verfügung stellt."[2]

Es ist aufschlussreich, welche Aspekte der Fichteschen Philosophie sich Büchner aneignet und in sein jugendliches Weltbild einbaut. Er übernimmt die idealistische Vorstellung vom Menschen als einem freien, geistigen Individuum und die Idee einer progressiven Entwicklung, einer ständig fortschreitenden Aufklärung und Befreiung der Menschheit, gemäss dem Prinzip der Entelechie. Er fühlt sich weiterhin angezogen von Fichtes Tatidealismus und von seinem Glauben an die Vernünftigkeit der Geschichte, an eine "unendliche Verbesserlichkeit, an ewiges Fortschreiten unseres Geschlechts" (Siebte Rede; VII, 374). In Fichtes transzendentaler, fortschrittsgläubiger Philosophie fand Büchner seinen politischen Enthusiasmus bestätigt. Ausdrücklicher als Schiller, Hölderlin, Hegel oder Novalis verlegte Fichte die Realisierung der eschatologischen Verheissungen ins Diesseits: "denn in der neuen Zeit", heisst es bezeichnend in der Dritten Rede, "bricht die Ewigkeit nicht erst jenseits des Grabes an, sondern sie kommt ihr mitten in ihre Gegenwart hinein" (VII, 298). Der junge Büchner übernimmt dieses geschichtsteleologische, säkularisierte Heilsdenken und verkündet noch im Hessischen Landboten dem deutschen Volk den baldigen Anbruch eines irdischen Paradieses (II 58,33f.).

Als sich der achtzehnjährige Student im November 1831 an der medizinischen Fakultät der Strassburger Universität immatrikulierte, hatte er zwar das naiv übernommene Weltbild in ein persönliches, kritisch urteilendes verwandelt, doch blieb der philosophische Tatidealismus Fichtes weiterhin richtungsweisend für sein Geschichtsverständnis und seine Gesellschaftskritik. Auf der Grundlage dieser ungebrochenen optimistischen Realitätsdeutung konnte Büchner seine politischen und

sozialen Utopien aufbauen, denen erst das Scheitern der Giessener Verschwörung den Todesstoss versetzte. Überzeugt von einer sinnvollen Seinsordnung und der Vernünftigkeit des geschichtlichen Prozesses wirft er sich auf zum Fürsprecher für die politisch versklavten, ökonomisch ausgebeuteten Massen des Volkes, verlangt Freiheit und Gleichheit für alle Menschen. Entrüstet kritisiert er die 'Politik' der deutschen Fürsten als einen "ewigen Gewaltzustand" (II 416,24), als niederträchtige Verhöhnung des "heiligen Geistes im Menschen" (II 423,12f.). Das sogenannte "Gesetz", erklärt er den Eltern, sei nichts als eine "ewige, rohe Gewalt, angethan dem Recht und der gesunden Vernunft", und er "werde mit Mund und Hand dagegen kämpfen" (II 416,32-34), seinen "Grundsätzen gemäss" (II 418,24). Zwar versucht er die inzwischen alarmierten Eltern zu beruhigen, er werde sich in die "Giessener Winkelpolitik und revolutionären Kinderstreiche nicht einlassen" (II 418,30f.), doch kaum in Giessen steht er im Zentrum einer aktiven Verschwörung, fordert leidenschaftlich die sozialpolitische Revolution und verfasst seine an die Massen gerichtete Flugschrift mit ihrer nüchternen Statistik und ihren chiliastischen Verheissungen.

B. Dichtungen und Briefe

Trotz der optimistischen Fortschrittsgläubigkeit und des propagandistischen Aufrufs zum politischen Umsturz muss der Hessische Landbote als das Produkt eines gebrochenen Bewusstseins verstanden werden. Das anscheinend revolutionäre Manifest wurde in Wirklichkeit wider die bessere Einsicht geschrieben. Die idealistische Geschichtsdeutung, von der aus argumentiert wird, hatte bereits ihre Verbindlichkeit verloren. Büchner steht seinem früheren Freiheitspathos und

teleologischen Denken jetzt skeptisch, ja feindlich gegenüber. Er hat das Utopische seiner weltverändernden Pläne durchschaut und die Erkenntnis gewonnen, dass Gedankenkonstruktionen meist im Widerspruch stehen zu den historischen Ereignissen. Seit dem "Studium" der Französischen Revolution ist es ihm nicht mehr möglich, im Ablauf der Weltgeschichte einen vernünftigen Fortschritt zu entdecken. Hier offenbart sich nur ein "grässlicher Fatalismus", eine "entsetzliche Gleichheit" der menschlichen Natur (II 425,31f.). Hatte der zukunftsgläubige Gymnasiast den heldenhaften Untergang der vierhundert Pforzheimer noch als erhabenen "Welt-Erlöser-Tod" für die Freiheit der Menschheit gefeiert (II 13,39f.), so erscheint dem revolutionären Medizinstudenten plötzlich der Heroismus als ein "Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz" (II 425,36f.). Die Freiheit der Entscheidung und das zielgerichtete Tun erweisen sich als Illusion, denn der Mensch ist nur "Schaum auf der Welle", ausgeliefert einem unentrinnbaren Muss: "Das <u>muss</u> ist eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden" (II 426,4f.).

Der vielzitierte Fatalismus-Brief vom März 1834, in dem Büchner der Braut diese Erschütterung mitteilt, gehört zu den bedeutendsten entwicklungsgeschichtlichen Dokumenten des Büchnerschen Wirklichkeitserlebens. Hier manifestiert sich der Bruch im Leben und Denken Büchners, der nicht nur sein Weltbild entscheidend verändert, sondern auch jenen Zwiespalt zwischen politischer Agitation und resignierender Enttäuschung auslöst, der zu einem wesentlichen Strukturmerkmal seiner Dichtung geworden ist, wie z.B. an den antithetischen Bewegungen im <u>Lenz</u> zu erkennen ist. Mit einem Schlag bricht die Welt zusammen, mitten in den Vorbereitungen zu einer weltverbessernden Revolution, noch

bevor die Aktion auch tatsächlich scheitert. Die "ganze" Welt, die hier wie ein Kartenhaus einstürzt, ist zwar nicht "heil" in dem Sinne, dass sie bereits als eine solche realisiert sei, als bestmögliche Welt schon in der Wirklichkeit existiere; sie ist vielmehr zu verstehen als eine potentiell vollkommene Welt, die sich in unendlichem Progress zu einem immer höheren Grad der Perfektion steigert, und zwar in der Entfaltung des erkennenden Geistes und der damit geforderten Verwirklichung der wahren, objektiven Seinsordnungen im empirischen Bereich. Es ist das idealistische Weltbild Fichtescher Prägung, das Büchner beim "Studium" der Geschichte zusammenbricht und dem er im Fatalismus-Brief so heftig widerspricht. Die Radikalität aber, mit der hier die Absage erfolgt, erklärt sich nicht nur aus der Enttäuschung über den Verlust einer sinnvollen Weltordnung, sie ist zugleich Ausdruck einer leidenschaftlichen Selbstkritik und Selbstüberwindung, eines zwar schmerzlichen, aber entschiedenen "nicht mehr": "Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paradegäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken" (II 426,1-3).

Der unvorbereitete Ausbruch von Büchners Dichtung kurz nach der Giessener Krise lässt darauf schliessen, dass beides in engem Zusammenhang steht, dass sich die Erschütterung dieser Zeit in literarischen Formungen Luft schaffte. Seine Dichtung erweist sich in einer eminenten Weise als mythopoetischer Versuch der Daseinsbewältigung. Büchner gestaltet hier seine kritische Auseinandersetzung mit dem idealistischen Weltbild und bemüht sich um eine eigene Deutung der Realität. Im Mittelpunkt stehen daher Fragen nach dem Sinn der Welt und der Geschichte, nach dem Wesen des Menschen, nach der Existenz Gottes. Es sind leidenschaftliche Fragen eines desillusionierten jungen Menschen, dem die

früheren Werte und Daseinsinterpretationen zusammengebrochen sind. Hieraus erklärt sich die Vehemenz und Polemik, mit der idealistische Prämissen angegriffen werden, die einst auch für ihn Gültigkeit besassen. Sein pessimistisches Menschen- und Weltbild ist bewusste Kontrastsetzung und Negation des optimistischen Fortschrittsglaubens. Immer wieder behandelt er die gleichen Probleme, variiert dieselben Motive und Themen. Büchners Lenz-Fragment lässt sich darum erst dann ganz verstehen, wenn es gegen den Hintergrund dieser 'weltanschaulichen' Krise und im Zusammenhang mit dem gesamten Werk gesehen wird; denn die einzelnen Dichtungen "sind nur Variationen aus verschiedenen Tonarten über das nemliche Thema" (I 71,7f.).

Büchners Hauptfiguren sind keine Helden, sondern Menschen mit einem gebrochenen Bewusstsein. Ihr Verhältnis zur gewohnten Welt ist erschüttert. Die Erkenntnis des illusionären Charakters menschlicher Freiheit lähmt ihr Handeln, sodass sie nicht mehr im Glauben an eine bessere Zukunft in freier Entscheidung über sich und ihre Welt verfügen können. Dies gilt ebensosehr für Danton und Camille wie für Lenz, Leonce und Woyzeck. Sie alle stehen unter dem Zwang des überpersönlichen Es, jenem Muss des Fatalismus-Briefs, zu dem der Mensch "verdammt" ist. Büchners gesamte Dichtung zeigt diesen düsteren Aspekt menschlicher Determiniertheit. Hier kämpfen nicht Menschen gegen Menschen oder gute gegen böse Prinzipien, der 'Feind' ist vielmehr eine anonyme, von ausserhalb in den menschlichen Bereich hereinwirkende Gewalt. Dies gilt auch für den Danton, wo die Triebfedern des erbarmungslosen Mechanismus noch Menschen wie Robespierre und St. Just zu sein scheinen; doch die von Danton prophezeite Hinrichtung Robespierres bestätigt auch hier die Determiniertheit des Menschen. Letztlich sind

auch Robespierre und seine Henkersknechte nur Werkzeuge des namenlosen Es. Vom Zufall hängt es ab, dass sie gerade 'oben' stehen; schon nach dem nächsten Schwung des vernunftlosen Revolutionsgeschehens gehören auch sie zu den Opfern.

Gerade an dem 'Spieler' Danton, der die Rollenhaftigkeit des menschlichen Lebens so ganz durchschaut hat--"wir stehen immer auf dem Theater" (I 33,9f.)--und der darum die Politik wie ein Schachspiel betreiben will, manifestiert sich die blinde Gewalt des mechanischen Ablaufs: er muss ebensosehr mitspielen wie ihm mitgespielt wird und wird "zuletzt im Ernst erstochen" (I 33,10). Diesen Zwang verdeutlicht auch jener Wachtraum, in dem die "garstigen Sünden" der Septembermorde konkret werden und Danton bis an den Rand des Wahnsinns hetzen (Akt III, Szene 5). Er hat die Erdkugel gepackt und reitet sie wie ein "wildes Ross"; doch in Wirklichkeit wird er mit-"geschleift", hineingezerrt in ein greuliches Geschehen, das ihn zum Morden zwingt. Die politische Säuberungsaktion geschah zwar aus "Nothwehr": "wir mussten" (I 41,25), aber Danton weiss genau, im Gegensatz zum Erzideologen St. Just, dass er sich dabei schuldig machte und dass er obendrein noch zu dieser Schuld "verdammt" war wie auch zum vorausgehenden Müssen; denn das Individuum ist lediglich ein Spielball "unbekannter Gewalten":

> Der Mann am Kreuze hat sich's bequem gemacht: es muss ja Aergerniss kommen, doch wehe dem, durch welchen Aergerniss kommt.
> Es muss, das war diess Muss. Wer will der Hand fluchen, auf die der Fluch des Muss gefallen? Wer hat das Muss gesprochen, wer? Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet? Puppen sind wir von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! Die Schwerter, mit denen Geister kämpfen, man sieht nur die Hände nicht, wie im Mährchen.
> (I 41,25-35)

Büchners Gegenposition zur idealistischen Weltdeutung verdeutlicht sich in dieser Gewalt des Muss über den Menschen. Lessings Nathan konnte dagegen noch mit Überzeugung sagen: "Kein Mensch muss müssen";[3] bei Büchner ist jede freie Entscheidung im Sinne des Idealismus unmöglich. Man achte auch einmal darauf, wie oft gerade das Verb "müssen" im Danton und Lenz vorkommt.

Wer wie Danton die hoffnungslose Determination im menschlichen Bereich erfährt, kann nicht mehr an eine weltverbessernde Revolution glauben. Die Tatsache, dass Danton hier fast wörtlich aus dem Fatalismus-Brief zitiert, bestätigt die Vermutung, dass Büchner im Drama seine politische Enttäuschung und sein gewandeltes Wirklichkeitsverständnis zum Ausdruck gebracht hat.[4] Freiheit und heroische Grösse, Fortschritt und Optimismus sind Begriffe, die für Büchner und Danton nur noch eine negative Bedeutung haben; sie stehen ihnen mit dem gebrochenen Bewusstsein des "nicht mehr" gegenüber. Auf die programmatischen Pläne seiner Freunde antwortet Danton daher mit der resignierenden Frage: "Wer soll denn all die schönen Dinge ins Werk setzen?"; denn für ihn "versteht sich Alles" nämlich durchaus nicht mehr "von selbst" (I 12,4f.). Überhaupt erweist sich jeder revolutionäre Eingriff in den Geschichtsablauf als ein ohnmächtiger Versuch; denn es kann nicht besser werden, da bei der Erschaffung des Menschen "ein Fehler gemacht" wurde (I 32,23).

Danton entlarvt mit den usurpierten Rollen der beiden Welterlöser Robespierre und St. Just zugleich den ideologischen Despotismus ihrer Phrasen. Büchner parodiert in ihnen den Fichteschen Fortschrittsglauben und die chiliastischen Verheissungen des Hessischen Landboten. Der Gang der Geschichte ist nicht vernünftig, sondern eine sinnlose Kreisbewegung: "Das war schon einmal da, wie langweilig" (I 73,35),

heisst es bezeichnenderweise am Ende des Dramas. Auf keinen Fall zeitigt sich hier die progressive Entfaltung jenes "Himmels", den Fichte "schon auf dieser Erde zu finden" hoffte (Achte Rede; VII, 380), dessen Realisierung aber, wie die Erzählung Lenz demonstrierte, eine Unmöglichkeit darstellt. Die Greueltaten der Revolution sind nicht gerade ein Zeugnis für das Edle und Gute im Menschen, für seine angebliche Perfektibilität. In der Promenaden-Szene (Akt II, Szene 2) werden solche, auf Lessing, Herder, Kant, Schiller und Fichte zurückgehenden Theorien noch obendrein satirisiert.[5] Wenn etwa der Erste Herr seinem Gesprächspartner versichert: "die Menschheit eilt mit Riesenschritten ihrer hohen Bestimmung entgegen" (I 36,24f.), so entlarvt sich die Naivität dieser Wagnerschen Fortschrittsborniertheit von selbst,[6] auch ohne dass ihr das gesamte Dramengeschehen widerspricht. Unwillkürlich erinnert man sich an Dantons Verhöhnung der "göttlichen Klassentheorie": "Eine erbärmliche Aussicht! Von einem Misthaufen auf den andern!" (I 61,1f.). Wie Lenz wendet er sich gegen das rastlose idealistische Streben nach Vollkommenheit; beide sehnen sich nach der absoluten Ruhe des Nichts, nach einer alles auflösenden Erlösung.

Noch im Lustspiel Leonce und Lena greift Büchner die Denkkonstruktionen des Idealismus an. König Peters infantiler Nonsense während seiner Morgentoilette ist eine derbe, aber köstliche Parodie auf die philosophische Terminologie und Denksystematik von Descartes bis Fichte:

> Die Substanz ist das 'an sich', das bin ich. (Er läuft fast nackt im Zimmer herum.) Begriffen? An sich ist an sich, versteht ihr? Jetzt kommen meine Attribute, Modificationen und Accidenzien, wo ist mein Hemd, meine Hose? - Halt, pfui! der freie Wille steht davorn ganz offen. Wo ist die Moral, wo sind die Manschetten? Die Kategorien sind in der schändlichsten Verwirrung, es sind zwei Knöpfe zuviel

> zugeknöpft, die Dose steckt in der rechten Tasche. Mein ganzes System ist ruinirt. - (I 108,14-22)

Büchners Attacke richtet sich dabei in erster Linie gegen den Autor der Reden an die deutsche Nation. Das verdeutlicht die Verspottung von Fichtes oberstem Prinzip, indem der königliche Hanswurst seinen symmetrisch aufgestellten Staatsweisen mit lächerlicher Gravität verkündet: "Ich bin ich" (I 109,15).[7] Darüber hinaus kann es Büchner nicht unterlassen, auch noch das typische, betont deduzierende Schlussverfahren Fichtes zu parodieren: "Halt, ist der Schluss logisch? Wenn - dann. - Richtig!" (I 130,5); und noch markanter, ganz im Stil der Reden: "entweder, oder - ihr versteht mich doch? Ein Drittes gibt es nicht" (I 109,11f.).[8]

Trotz seiner Komik und parodistischen Entlarvung fehlt der Dichtung Leonce und Lena die Heiterkeit und der befreiende Humor des Lustspiels. Das Lachen verkehrt sich in Bestürzung über den seelenlosen Mechanismus des Lebens. Die Figuren erscheinen als wehrlose Puppen des Schicksals, verurteilt zu ihren Rollen, einschliesslich Rosetta und König Peter: die eine muss tanzen, der andere muss denken. Büchner betont immer wieder die Marionettenexistenz des Menschen.[9] Er lässt seine Figuren ausdrücklich als manipulierte "Automaten" auftreten und sie noch obendrein ihre völlige Abhängigkeit reflektieren. Selbst der Witzbold Valerio weiss um die unentrinnbare Unfreiheit des Individuums, wie seine Rede beweist, mit der er Prinz Leonce und Prinzessin Lena als die "zwei weltberühmten Automaten" vorstellt, auch wenn der burleske, satirisch-witzelnde Ton des Vortrags seinen ernsten Gehalt zu verdecken scheint:

> Aber eigentlich wollte ich einer hohen und geehrten Gesellschaft verkündigen, dass hiemit die zwei weltberühmten Auto-

> maten angekommen sind und dass ich vielleicht der dritte und merkwürdigste von beiden bin, wenn ich eigentlich selbst recht wüsste, wer ich wäre, worüber man übrigens sich nicht wundern dürfte, da ich selbst gar nichts von dem weiss, was ich rede, ja auch nicht einmal weiss, dass ich es nicht weiss, so dass es höchst wahrscheinlich ist, dass man mich nur so reden lässt, und es eigentlich nichts als Walzen und Windschläuche sind, die das Alles sagen. . . . (I 131,3ff.)[10]

Im Sprachzwang drückt sich aus, wie diesen hölzernen Puppen Freiheit, Persönlichkeit und Identität genommen ist. Was den Inhalt von Valerios Rede anbetrifft, so lässt sich seine Bedeutung nicht mit dem Hinweis auf den 'Lustspiel'-Charakter des Kontextes relativieren. Schon die Tatsache, dass Büchner sich hier selbst zitiert, widerlegt diesen Einwand und unterstreicht die Wichtigkeit der Aussage für sein Welt- und Menschenbild. Im Fatalismus-Brief, in dem Büchner die Herrschaft des Genies zum "Puppenspiel" degradiert, bezeichnet er sich selbst als willenlosen Automaten: "Ich bin ein Automat; die Seele ist mir genommen" (II 426,18f.); und im vorausgehenden Brief, ebenfalls an die Braut, beschreibt er seine geistige Erschütterung der Giessener Zeit mit Worten, die in Valerios Rede wiederkehren:

> Das Gefühl des Gestorbenseins war immer über mir. Alle Menschen machten mir das hippokratische Gesicht, die Augen verglast, die Wangen wie von Wachs, und wenn dann die ganze Maschinerie zu leiern anfing, die Gelenke zuckten, die Stimme herausknarrte und ich das ewige Orgellied herumtrillern hörte und die Wälzchen und Stiftchen im Orgelkasten hüpfen und drehen sah, - ich verfluchte das Concert, den Kasten, die Melodie . . . . (II 424,17ff.)

Der Begriff der Erstarrung, des "Gestorbenseins", und die Vorstellung vom Menschen als naturentfremdetes, entseeltes Wesen, die bereits in der Lenz-Analyse als Grundthemen erarbeitet wurden, besitzen nicht nur eine zentrale Position in Büchners Weltdeutung, sondern bestimmen auch seine ästhetische Gestaltungsweise. Thematisch realisieren sie sich im dargestellten Verlust der bergenden Seinstotalität (jener sinn-

gebenden Einheit von Geist und Natur, die Lenz vergeblich anstrebt), formal in der Negation und Zersplitterung der ganzheitlichen Struktur idealistischer Dichtung.

Es ist weniger die blinde Nötigung des Muss an sich als das Bewusstwerden dieses Zwanges, das die Büchnerschen Figuren, einschliesslich Lenz, erschüttert. "Warum muss ich es grade wissen?" klagt Prinz Leonce, "warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen . . . ?" (I 106,15ff.). Dem Prinz ist jede ernsthafte Tätigkeit suspekt. Ähnlich wie Danton versucht auch er, vermittels der Spielerhaltung ironische Distanz zu gewinnen. Die Automaten-Szene entlarvt jedoch das Illusorische dieser Spielerfreiheit, offenbart selbst hier den Zwang von aussen. Dem Individuum, dem somit Freiheit der Entscheidung, zielgerichtetes Handeln und spontanes Eingreifen in die Ereignisse versagt ist, muss das Leben notwendig als sinnloser Leerlauf vorkommen.[11] Die Phasen der Zeit haben sich verschoben; eine gähnende Gegenwart überlagert Vergangenheit und Zukunft, bewirkt eine entsetzliche Langeweile. Leonce erliegt ihr ebenso wie Danton und Lenz.

Auf die Erfahrung der Langeweile folgt die jede Tätigkeit lähmende Melancholie; sie entspringt der Vereinsamung des Ich sowie der Erkenntnis, dass die Beziehungen zwischen den Dingen und ihrem Sinn, zwischen unserem Handeln und unseren Zwecken willkürlich geworden sind. Lenz möchte darum "auf dem Kopf gehn" (I 79,10f.), während Leonce darüber nachsinnt, wie er sich selbst "auf den Kopf sehen" könnte (I 105,23f.). Es zeigt sich darin das gemeinsame Bestreben, die menschliche Determiniertheit aufzuheben. Hatte Lenz in seiner Verzweiflung "alle Figuren an die Wand gezeichnet", um die grauenhafte Zeitleere irgendwie auszu-

füllen, so versucht es der lebensüberdrüssige Prinz durch nicht minder verrückte "Beschäftigungen", sei es, dass er dreihundertfünfundsechzigmal hintereinander auf einen Stein spuckt oder mit sich selbst wettet, wieviel Sandkörner er auf dem Handrücken hält. Für das gebrochene Bewusstsein ist das gewohnheitsmässige Treiben der Menschen aber ebenso sinnlos. Lenz und Leonce durchschauen es--in bedeutsamer Übereinstimmung--als mehr oder weniger "raffinirte" Methoden, um die Einsamkeit und Langeweile eines determinierten Lebens zu überwinden.[12]

Büchner unterstreicht die Marionettenhaftigkeit des Menschen, indem er im 'Lustspiel' seine Figuren nicht etwa als Charaktere, sondern absichtlich als rollenspielende Automaten auftreten lässt. Wo es aber keine Charaktere gibt, kann auch keine Entwicklung des Charakters stattfinden. Das 'Spiel' beschreibt nur einen vorherbestimmten Kreis, das Ende mündet ohne wesentliche Änderungen wieder in den Anfang.[13] Von einer Wandlung Leonces kann daher, wie schon Jürgen Schröder nachwies (S. 57), nicht die Rede sein. So bestätigt sich auch hier, was bereits ausführlicher an Hand der Lenz-Erzählung aufgezeigt wurde: dem Werke Büchners fehlt jene Entwicklung und kontinuierliche Entfaltung, die so charakteristisch für die idealistische Literatur sind.

Da Büchner in seiner Dichtung das Prinzip der Entwicklung und die Möglichkeit individueller Freiheit aufhebt, kann es weder tragische Helden geben noch Menschen, die in freier Entscheidung ihre Zwecke verfolgen. Die Forschung hat dies schon früh erkannt und die Büchnerschen Figuren mit Vorliebe als passive Helden, bzw. Anti-Helden bezeichnet. Dies gilt ebensosehr für Woyzeck und Lenz wie für Leonce, Danton und seine Freunde, einschliesslich der Frauengestalten. Nur an einer einzigen Stelle, so glauben einige Forscher, werde der strenge Determinis-

mus durchbrochen. Es handelt sich um die Schlussszene von Dantons Tod, um Luciles Ausruf: "Es lebe der König!" (I 75,32). Gerhart Baumann deutet diesen Ausruf als den Vollzug einer freien Entscheidung und erblickt in der vor Schmerz wahnsinnig gewordenen Lucile die einzige Gestalt Büchners, die den Fatalismus des Seins transzendiere.[14] Ähnlich argumentierte schon Helmut Krapp: "In dieser winzigen Replik . . . gelingt Lucile, was alle ihre Mitfiguren nicht vermochten: die Entscheidung."[15] Voraussetzung für diesen Akt müsste jedoch eine Veränderung im Wesen Luciles sein. Krapp glaubt eine solche Veränderung im Ausbruch des Wahnsinns über den Verlust Camilles zu erkennen; er bezeichnet sie als "Reife": "durch die dunkle Zwielichtigkeit ihres Endes reift Lucile . . . zur tragisch ergreifenden Gestalt--der einzigen in Büchners Werk" (S. 121).

Gegen die These Baumanns und Krapps ist einzuwenden, dass der Ausruf einer Irrsinnigen kaum als ein wohlüberlegter Akt der Freiheit interpretiert werden kann. Geistige Verwirrung und Freiheit der Entscheidung widersprechen sich schon rein begrifflich. Luciles Worte sind eindeutig unmotiviert und willkürlich, es besteht kein notwendiger Zusammenhang zwischen dem Gesagten und der Intention des Sprechenden. Ein sorgfältiger Textvergleich lässt vermuten, dass Baumann und Krapp teilweise einem textkontaminierenden Eingriff Bergemanns zum Opfer gefallen sind, denn die Regieanweisung: "sinnend und wie einen Entschluss fassend, plötzlich" (Bergemann 1958, S. 82), die besonders Krapp mit zur Interpretation heranzieht, ist eine eigenmächtige Hinzufügung Bergemanns.

Luciles Ausruf ist ebenso zufällig wie ihre Verhaftung; beidem fehlt die innere Notwendigkeit. Sollte es in Büchners Dichtung tat-

sächlich einen Akt freier Entscheidung geben, dann könnte höchstens der kaum beachtete Selbstmord Julies dafür qualifizieren (Akt IV, Szene 6). Freiwillig und bewusst geht sie ihrem Gatten in den Tod voraus. Ob sie aber dadurch den sinnlos erscheinenden Tod Dantons "umdeutet und ihn positiv . . . bestätigt", wie Krapp meint (S. 146), bleibt fraglich. Tragisch ist ihr Ende auf keinen Fall. Das gleiche gilt auch für das Schicksal Luciles, selbst wenn sie nach ihrer Verhaftung hingerichtet wird. Ihr Tod wäre ebenso untragisch wie der eines Menschen, der zufällig von einem herabfallenden Dachziegel erschlagen würde, und er wäre noch sinnloser und erschütternder als die Hinmetzelung der Dantonisten. Lucile "reift" weder zur tragischen Figur--auch nicht durch die "dunkle Zwielichtigkeit ihres Endes" (Krapp, S. 121)--noch vollbringt sie im Irrsinn ein wie auch immer beschaffenes "Hohe" (Baumann, S. 87). Gerade die Schlussszene unterstreicht in ihrer Kürze den Fatalismus des geschichtlichen Ablaufs und das Sinnlose im menschlichen Leben. Büchner kehrt hier keineswegs zum "Duktus der grossen klassischen Szene" zurück (Krapp, S. 121); weder stilistisch noch thematisch entsteht also ein Bruch.

Obgleich Büchner im Drama Woyzeck die Abhängigkeit von ökonomischen und gesellschaftlichen Faktoren betont, erscheint die Determinierung durch das Muss nicht minder ausgeprägt als in den übrigen Werken. Hilfloser noch als Lenz ist Woyzeck dem anonymen "Es" ausgeliefert. Es verfolgt ihn bei Tag wie bei Nacht, in der Weite des Feldes wie in der Enge des Hauses. Unergründbare Stimmen werden wach, reden ständig auf ihn ein und hetzen ihn auf zum Mord an der untreuen Geliebten. Woyzeck gerät völlig in den Bann rhythmisch-mimischer Formeln, des zwingenden "Immer zu!" und des diktierenden "stich, stich" (I 178,

30-34).[16] Bis in die apokalyptischen Visionen und das "Stakkato" seines Sprechens (Lehmann 1967, S. 14), auch darin verwandt mit Lenz, verrät sich der Zwang des Müssens. Doch nicht nur Woyzeck ist ihm unterworfen, auch die übrigen Personen werden von ihm erfasst; noch im manischen Tanzen im Wirtshaus zum Takt des "Immer zu!" wird dieses Getriebenwerden angedeutet (H4, Szene 11 und H1, Szene 17).

Das Geschehen im Woyzeck bestätigt auf erneute Weise, wie der Mensch verdammt ist zum Lügen, Stehlen, Morden und Huren (vgl. H1; I 149,22f.), wie der einzelne seinen naturhaften Trieben ausgeliefert ist. Selbst die Liebe zwischen zwei Menschen erweist sich letztlich als unfähig, die physiologischen und psychologischen Kräfte zu überwinden. Marie kann der erotischen Anziehungskraft des strammen Tambour-Majors nicht widerstehen, obgleich sie weiss, dass sie dem armen Woyzeck damit den Todesstoss versetzt: "Ich bin doch ein schlecht Mensch. Ich könnt' mich erstechen. - Ach! Was Welt? Geht doch Alles zum Teufel, Mann und Weib" (I 171,11-13). Und nach einem resignierenden "Meinetwegen. Es ist Alles eins" (I 173,22) gibt sie sich dem Tambour-Major hin.

Maries Sinnlichkeit steht nicht vereinzelt im Werk Büchners. Man denke nur an Marions Nymphomanie oder die Grisettenabenteuer des offensichtlich glücklich verheirateten Danton, von der obszönen Lüsternheit Rosalies und Adelaides sowie der übrigen "Banditen der Revolution" (II 443,36) ganz abgesehen. Es ist dabei bemerkenswert, wie oft das Sexuelle ausdrücklich in Beziehung gesetzt wird zum Animalischen, besonders im Danton.[17] Auffallender noch als diese Reduzierung des Sexuellen auf animalische Triebe ist die häufige Gleichsetzung von Mensch und Tier. Der Mensch erscheint abwechselnd

als "Dickhäuter" (I 9,11), "Wolf" (I 14,17), "Tieger" (I 64,31) oder "Dogge mit Taubenflügeln" (I 49,31), als "Ferkel" und "Goldkarpfen" (I 72,1ff.), als "Esel" (I 70,12), "Ochse" (I 107,1), "Maulwurf" (H2; I 156,24), "dummes Thier" (H2; I 162,34), "Kuh" (H2; I 165,13) oder ganz allgemein als der "uralte, zahllose, unverwüstliche Schaafskopf" (I 70,39f.). Marie vergleicht ihren kraftstrotzenden Tambour-Major mit einem "Rind" und einem "Löwen", während er sie als "wild Thier" bezeichnet und mit ihr eine "Zucht" von Tambour-Majors anlegen möchte (I 173,17ff.). Darüber hinaus werden menschliche Tätigkeiten gelegentlich mit Verben umschrieben, die tierische Verhaltensweisen ausdrücken, etwa "fressen", "schmatzen", "pissen", "mit dem Rüssel grunzen" oder "mit den Hauern klappern".

Die angeführten Beispiele verdeutlichen Büchners Intention: das Tiermotiv soll anzeigen, dass auch der Mensch dem animalischen Bereich angehört. Er ist nicht Krone der Schöpfung, sondern determiniertes Teilelement und als solches den gleichen unabänderlichen Gesetzen unterworfen wie alle anderen Kreaturen. In seiner Naturabhängigkeit und Triebhaftigkeit erfährt er erst seine eigentliche Wirklichkeit. Hier zeigt sich eine bedeutsame Parallele zur Katzenepisode im Lenz. Büchner stellt sich bewusst in Opposition zur idealistischen Vorstellung vom Menschen als einem freien und autonomen Wesen. Die Gleichsetzung von Mensch und Tier entspringt dabei weniger der Überzeugung des Physiologen, dass auch der Mensch letztlich nur aus "Staub, Sand, Dreck" bestehe,[18] als vielmehr dem Wunsch, die idealistische Theorie zu diskreditieren. Bei solchen Angriffen pervertiert Büchner mit Vorliebe die gegnerische Position, um sie satirisch zu entlarven. In dieser Absicht demonstriert er zum Beispiel an dem Umstand, dass

Woyzeck seinen Harn nicht halten kann, die menschliche Determiniertheit, und verspottet damit die unsinnige These des Doctors, der gerade an dieser Fähigkeit die Freiheit der Menschheit für erwiesen hält. Auf den Vorwurf, "wie ein Hund an die Wand gepisst" zu haben (I 174,16), kann Woyzeck nur mit dem Hinweis auf die Macht der "Natur" antworten: "Aber Herr Doctor, wenn einem die Natur kommt" (I 174,18). Die tatsächliche Unfreiheit des Menschen gestaltet Büchner jedoch auf andere Weise. Woyzecks Versklavung spricht der Theorie Hohn, welche die Freiheit des Individuums postuliert. Dass der Doctor ausgerechnet seinem Versuchsobjekt Woyzeck verkündet: "in dem Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit" (I 174,22f.), ist bezeichnend.

Wenn Büchner im Gegensatz zum Idealismus Mensch und Tier auf die gleiche Stufe stellt, dann entspricht dies seiner realistischen Intention.[19] Er leugnet nicht, dass sich der Mensch durch die Tätigkeit seines Geistes vom Tier unterscheidet. Die Sonderstellung, die dem Menschen damit zufällt, erhält in Büchners Dichtung jedoch meist ein negatives Vorzeichen. Bewusstsein und Verstand haben nämlich nicht nur die lästige Subjekt-Objekt-Spaltung verursacht, ohne gleichzeitig die menschliche Determiniertheit aufheben zu können, sondern sie zwingen noch obendrein das Subjekt, diese Spaltung eigens zu reflektieren und sie wie Lenz als unwiederbringlichen Verlust der naiven Natureinheit zu empfinden. Diese Erkenntnis ist für die Büchnerschen Figuren deshalb so erschütternd, weil für sie die konstruierten Ganzheiten theologischer oder philosophischer Systeme nicht mehr gelten. Sie sind entwurzelte, der Natur entfremdete Menschen, denen mit dem Verlust des Zusammenhangs auch der Sinn des Lebens abhanden gekommen

ist. Am Schicksal von Lenz verdeutlichte sich diese Entfremdung des modernen, nachidealistischen Menschen in eminenter Weise. Die Erzwingung der ursprünglichen Natureinheit auf der Stufe des Bewusstseins ist unmöglich; Lenz vermag weder die Naturgesetze aufzuheben (Erweckungsversuch), noch in die prälogische Sphäre des Tierhaften einzugehen (Katzenepisode). Der Mensch ist zugleich Tier und doch nicht mehr Tier. Mit der Ausbildung des Bewusstseins hat er die 'heile' Existenzweise des Kreatürlichen eingebüsst, ohne dafür die Freiheit eines autonomen Wesens gewonnen zu haben. In der Erfahrung dieses Ausgesetztseins präsentiert sich besonders für Lenz die fürchterliche Wirklichkeit der menschlichen Existenz.

Büchners Gestalten sind nicht nur passive Menschen, sie sind in erster Linie leidende. Physischer Schmerz und seelisches Leiden gehören zu den Grunderfahrungen ihres Lebens. Lenz steht hier exemplarisch für sie alle. Die Dantonisten, erfasst vom Räderwerk des Geschichtsmechanismus, kommen sich vor wie "Kinder, die in den glühenden Molochsarmen diesser Welt gebraten und mit Lichtstrahlen gekitzelt werden, damit die Götter sich über ihr Lachen freuen" (I 72, 3-5). Büchner selbst formulierte während der Giessener Krise seine eigene Erschütterung über das absurde Leiden in ähnlichen rhetorischen Fragen:

> . . . ach, wir armen schreienden Musikanten, das Stöhnen auf unsrer Folter, wäre es nur da, damit es durch Wolkenritzen dringend und weiter, weiter klingend, wie ein melodischer Hauch in himmlischen Ohren stirbt? Wären wir das Opfer im glühenden Bauch des Peryllusstiers . . . ? (II 424,24ff.)

Für Lenz, der wie kein zweiter am Leiden in der Welt leidet, ist das gesamte All "in Wunden" (I 84,37). Die Tatsache, dass der Mensch unverschuldet zu ewigem Schmerz verdammt ist, macht nicht nur einen Riss in

die Schöpfung, sondern zeugt vor allem gegen die Existenz eines barmherzigen göttlichen Schöpfers.

Ähnlich wie Lenz zerbricht auch Lucile unter der Last ihres Schmerzes. Mit dem Verlust von Camille hat sie das Einzige verloren, was ihrem Leben einen Wert geben konnte: die Möglichkeit der Geborgenheit im geliebten Du, die auch Lenz im Verlust Friederikes beklagt. Das Leben um sie herum geht seinen gewohnten Gang weiter, unberührt von ihrem Schmerz, und in dieser Erfahrung spricht sie jene ergreifenden Worte, die wie nur wenige als Motto über Büchners gesamter Dichtung stehen können: "Wir müssen's wohl leiden" (I 74,32f.).[20]

Der unvereinbare Gegensatz zwischen der Idee göttlicher Güte und der Existenz des Schmerzes hatte Lenz in den Atheismus getrieben. Der gleiche Widerspruch wird von Payne [engl. "pain" = Schmerz!] im 'Philosophengespräch' als Hauptbeweis angeführt gegen die These einer vollkommnen Schöpfung und die christliche Vorstellung eines alliebenden Gottes:

> Schafft das Unvollkommne weg, dann allein könnt ihr Gott demonstriren, Spinoza hat es versucht. Man kann das Böse leugnen, aber nicht den Schmerz; nur der Verstand kann Gott beweisen, das Gefühl empört sich dagegen. Merke dir es, Anaxagoras, warum leide ich? Das ist der Fels des Atheismus. Das leiseste Zucken des Schmerzes und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riss in die Schöpfung von oben bis unten. (I 48,33-39)

In Anbetracht des kreatürlichen Leidens erweist sich jede Theodizee von Anfang an als ein vergebliches Bemühen--auch der Versuch Spinozas, durch die Subjektivierung von Gut und Böse das Übel aus der Welt heraus zu neutralisieren. Büchner hat Spinozas Ethik wohl schon in Giessen kennengelernt; in seinen späteren philosophischen Studien befasst er sich ausführlich mit dieser Schrift und kommentiert sie im einzelnen.

Auf die rhetorische Frage, was Spinoza denn berechtige, Gott als das vollkommne Wesen zu definieren, antwortet er mit jenem bekannten Einwurf, den schon Payne vorbrachte:

> Der Verstand?
> Er kennt das Unvollkommne.
> Das Gefühl?
> Es kennt den Schmerz.
> (II 237,1-4)

Die in Büchners Dichtung dargestellte Welt erweist sich als eine entgötterte und erlösungsbedürftige. Büchners Gestalten sind beherrscht von Sehnsucht nach Erlösung; sie suchen beständig nach einem Ausweg aus der Sinnlosigkeit des Daseins, nach einer Aufhebung ihrer Determiniertheit und Vereinzelung oder, wie Danton, nach der Ruhe des alles auslöschenden Nichts. Das Bedürfnis nach Überwindung politischer und sozialer Unfreiheit steigert sich bei Robespierre und St. Just zu einem ans Pathologische grenzenden Messianismus (vgl. bes. I 30,32ff.). Danton durchschaut ihren pervertierten Erlösungsakt als ein groteskes Theaterspiel; das revolutionäre Unternehmen bringt nur neues Leid und endet in der bitteren Erkenntnis, dass der Versuch der Weltverbesserung, deren Notwendigkeit zwar immer wieder erfahren wird, scheitern muss. Aber auch Robespierre selbst erkennt die Unmöglichkeit einer echten Erlösung: "Wahrlich des [recte: "der"?] Menschensohn wird in uns Allen gekreuzigt, wir ringen Alle im Gethsemanegarten im blutigen Schweiss, aber es erlöst Keiner den Andern mit seinen Wunden" (I 31, 1-4). Robespierre schliesst seine Betrachtungen über die hoffnungslose Situation der Welt mit einer Einsicht in die Vereinsamung des Individuums, wie sie erschütternder auch nicht an Lenz oder Woyzeck hätte dargestellt werden können: "Mein Camille! - Sie gehen Alle von mir - es ist Alles wüst und leer - ich bin allein" (I 31,5f.).

Auch Woyzeck sucht Erlösung von den Banden einer ihn ständig bedrängenden Wirklichkeit, selbst wenn er dieses unbewusste Verlangen nicht zu reflektieren versteht wie Danton oder Leonce. In seiner ewigen Hast und Unruhe manifestiert sich seine Sehnsucht nach Ruhe. Von allen Personen scheint allein Marion keine Erlösung zu benötigen, da ihre Lebensweise noch enger mit der elementarischen Sphäre verbunden ist; sie kennt "keinen Absatz, keine Veränderung": "Ich bin immer nur Eins. Ein ununterbrochenes Sehnen und Fassen, eine Gluth, ein Strom" (I 22,21-23). Lena dagegen leidet, wie auch Rosetta, bereits an dem Wissen um die Subjekt-Objekt-Spaltung. Sie verkörpert nicht, wie Heinz Fischer meint (1958, S. 48 ff.), die vegetative Seinsform; sie fungiert vielmehr als poetische Gestaltung der Sehnsucht nach solcher ungebrochenen Existenzweise, einer Existenzweise, wie sie von allen Büchnerschen Menschen angestrebt wird, aber aus den aufgezeigten Gründen nicht realisiert werden kann. Lenz sucht jenen naiven, bruchlosen Weltzustand, in dem Marion noch zu leben scheint, den auch Leonce mit Lena und Valerio in der arkadischen Idylle anzutreffen glauben--"Fühlst du nicht das Wehen aus Süden? . . . Der grosse Pan schläft und . . . Gestalten träumen im Schatten . . . von Tarantella und Tambourin und tiefen tollen Nächten . . . ." (I 117,2-11)--, den sie jedoch ironisch als zwar schönen aber leeren Traum, als illusionäre "Flucht in das Paradies" entlarven (I 133,2).

Der Verlust der 'heilen' Welt ist endgültig. Selbst der Tod vermag nur die physische Existenz zu zerstören, ohne die ersehnte Ruhe zu gewähren. Dies verdeutlichte sich eindrucksvoll am Schicksal von Lenz. Camille und Danton leiden in gleicher Weise unter der unerlösbaren Wirklichkeit: "Die Welt ist der ewige Jude, das Nichts ist der

Tod, aber er ist unmöglich. Oh nicht sterben können, nicht sterben können, wie es im Lied heisst" [Schubart] (I 61,19-21). Der wahre, alles auflösende Tod ist für sie ebenso unmöglich wie das absolute Nichts; denn das Leben selbst ist bereits Tod: "Ja wer an Vernichtung glauben könnte! dem wäre geholfen. Da ist keine Hoffnung im Tod, er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere, organisirtere Fäulniss, das ist der ganze Unterschied!" (I 61,25-29).

In dem Bewusstwerden seiner hoffnungslosen Situation liegt für den Menschen das eigentlich Schmerzliche und Erschütternde. Als Ausweg aus dieser sinnentleerten Welt verbleiben nur noch Wahnsinn und fixe Ideen. Lenz und Lucile beschreiten diesen Weg der Verzweiflung; Leonce und Valerio reflektieren ihn; Camille selbst gerät in seinen Bannkreis über den Verlust Luciles: "es braucht grade nicht viel um einem das Bisschen Verstand verlieren zu machen. Der Wahnsinn fasste mich bey den Haaren" (I 67,29-31). In dieser Erfahrung verengt sich ihm die Welt auf bedrohliche Weise, sodass er wie Lenz an die Himmelsdecke anstösst.[21] Auch Danton weiss um die bewusstseinstötende Macht des Wahnsinns: "Man hat mir von einer Krankheit erzählt, die einem das Gedächtniss verlieren mache" (I 39,15f.). Danton leidet an seinem alles zergliedernden Bewusstsein, an seinem Wissen um die Sinnlosigkeit der Geschichte und an dem Verlust der unreflektierten und instinkthaften Seinsweise.

Trotz seines Schmerzes um den Verlust Luciles sieht Camille ihren Wahnsinnsausbruch als ein positives Zeichen an. Er weiss, dass ihre fixe Idee sie davon befreien wird, die trostlose Situation des Lebens registrieren zu müssen. Die Verrücktheit und Verkehrtheit der Welt ist nur noch mit der Schellenkappe Valerios ertragbar--oder mit

sonst einer "behaglichen fixen Idee". Kein Wunder, dass der verstörte Woyzeck, der in seiner unbeholfenen Art von der "doppelten Natur" (I 175,12) 'philosophiert', darüber "hirnwüthig" und verrückt wird (I 173,29 und 175,19ff.). Und doch ist Woyzeck nicht verrückter als die Gesellschaft selbst, als jenes Ordnungssystem, in dem es möglich ist, ihn zur Erbsen-Diät zu "verdammen". Camille formuliert diese Einsicht in einem treffenden Aphorismus: "Es sind schon mehr Leute wahnsinnig geworden, das ist der Lauf der Welt. Was können wir dazu? Wir waschen unsere Hände. Es ist auch besser so" (I 69,30-33).

Letztlich erweisen sich aber auch Wahnsinn und fixe Ideen nur als Formen einer illusionären Erlösung. Dies verdeutlicht vor allem der trostlose Schluss der _Lenz_-Erzählung. Der Büchnersche Mensch erfährt die Wirklichkeit des Lebens als unheilbar gebrochenes Sein und seine eigene als isolierte Einzel-Existenz. Den entwicklungsgeschichtlich bedingten Gegensatz zwischen Geist und Natur vermag er, im Unterschied zum Idealisten, nicht mehr auszusöhnen. Im Bild der Erstarrung (= verlorene Natureinheit) und des erkrankten Geistes, verstanden in der Komplexität der gesamten Lenzgestalt (= gebrochenes Bewusstsein) verdichtet sich dieser tiefe Riss zur metaphorischen Aussage. Erkennt man diese Schlüsselmotive, so öffnet sich der Zugang ins Innere der Büchnerschen Dichtung, sowohl in thematischer als auch in formaler Sicht.

C. Naturwissenschaft und Philosophie

Georg Büchner war nicht nur Revolutionär und Dichter, er war zugleich auch Wissenschaftler. In der Büchner-Forschung wird verschiedentlich darauf hingewiesen, dass seine Naturauffassung im Gegensatz stünde zu seiner Geschichtsdeutung, dass sie "bewahrend" und "positiv" sei und

dass der Naturforscher den Skeptizismus des enttäuschten Sozialrevolutionärs und Dichters überwunden habe. Hans Mayer, der in seiner Besprechung von Viëtors Monographie die Isolierung Büchners in die Sonderbereiche von Politik/Dichtung/Wissenschaft kritisiert (S. 448), unternimmt jedoch selbst eine ähnliche Trennung: Büchners "Naturauffassung hat überhaupt keine Einwirkung auf seine Staats- und Gesellschaftsauffassung. Das Bedeutsame liegt gerade umgekehrt in der völligen und unverbundenen Trennung der so entgegengesetzten Gedanken über Natur und Gesellschaft" (S. 372).

Gegen diese Aufspaltung sowie die angebliche Überwindung des Büchnerschen Skeptizismus in der Naturforschung wird hier die Ansicht vertreten, dass die einzelnen Bereiche in enger Beziehung zueinander stehen und dass die Naturauffassung des Wissenschaftlers nachweislich seine Deutung der Geschichte und Gesellschaft beeinflusst hat, freilich in einer antithetischen Weise. Die Wurzeln von Büchners pessimistischer Weltsicht liegen nämlich teilweise in der Erkenntnis, dass jene harmonische Ordnung der Naturerscheinungen, die er als Physiologe glaubte erkennen zu können, im menschlichen Bereich nicht anzutreffen war. Die daraus resultierende Enttäuschung verdoppelte sich unter der Erschütterung über den Zusammenbruch seines jugendlichen, an Fichtes Tatidealismus orientiertem Weltbild und begründete den radikalen Skeptizismus, der sich in seiner Dichtung niedergeschlagen hat. Im Vergleich zur Natur--hier immer verstanden als Forschungsbereich der Naturwissenschaften--mussten Büchner die geschichtlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse als 'erkrankt' erscheinen, womit sich eine bedeutsame Verbindung herstellt zur _Lenz_-Thematik wie auch zur satirischen Intention. Doch nicht nur das naturwissenschaftliche Denken hat das Wirklichkeits-

erleben des Dichters beeinflusst, umgekehrt zeigen sich auch Spuren der pessimistischen Grundhaltung in Büchners wissenschaftlicher Tätigkeit, am deutlichsten erkennbar an der zumehmenden Abneigung gegen die Spekulation der Naturphilosophie und ihr Systemdenken.

Als Wissenschaftler steht Büchner in der Tradition der deutschen Naturphilosophie, speziell der vergleichenden Morphologie und Metamorphosenlehre. Otto Döhner hat in einer Spezialuntersuchung die ebenso verwickelte wie verworrene Übergangsposition Büchners zwischen spekulativer Naturphilosophie, experimentellem Empirismus und positivistischer Naturwissenschaft zu klären versucht und besonders die Widersprüchlichkeit herausgearbeitet zwischen Büchners naturphilosophischem Ansatz und seiner empirischen Forschungsmethode.[22] Büchner sah seine Aufgabe darin, den konkreten Beweis zu liefern für Okens Behauptung, das Hirn sei lediglich ein metamorphosiertes Rückenmark. Seiner naturphilosophischen Ausbildung entsprechend war er überzeugt, dass sich die Erscheinungsformen der Natur nach einem bestimmten Grundgesetz entfaltet hätten und dass es der vergleichenden Anatomie möglich sein müsse, vermittels der genetischen Methode "alle Formen auf den einfachsten primitiven Typus" zurückzuführen (II 293,32f.), nach welchem sich die einzelnen Teile entwickelten ("le type primitif, d'après lequel ces parties se sont développées" [II 125,14f.]). Bei seinen Untersuchungen hält sich Büchner streng an die empirisch-vergleichende Methode; er bemüht sich, seine Beobachtungen an frischen anatomischen Präparaten zu demonstrieren. Die Betonung liegt auf den Naturphänomenen, auf den experimentell nachweisbaren Fakten. Von der wuchernden Spekulation Okens und Carus' distanziert er sich.[23] Überhaupt verhält sich Büchner kritisch gegenüber der idealistischen Naturphilosophie. In der Züricher "Probevor-

lesung" wendet er sich ebensosehr gegen ihre romantisch-mystischen Tendenzen wie gegen den "absoluten Wissens"-Anspruch und den "Dogmatismus der Vernunftphilosophen" (gemeint sind vor allem Schelling und Fichte [II 292,36f.]):

> Die Philosophie a priori sitzt noch in einer trostlosen Wüste; sie hat einen weiten Weg zwischen sich und dem frischen grünen Leben, und es ist eine grosse Frage, ob sie ihn je zurücklegen wird. Bei den geistreichen Versuchen, die sie gemacht hat, weiter zu kommen, muss sie sich mit der Resignation begnügen, bei dem Streben handle es sich nicht um die Erreichung des Ziels, sondern um das Streben selbst. (II 293,2-8)

Um aus dieser "trostlosen Wüste" hinauszukommen, fordert Büchner nicht nur die Hinwendung zu einer streng beobachtenden Wissenschaft, er bemüht sich auch um die Klärung der theoretischen Position. Von den beiden auf dem Gebiet der Physiologie und Anatomie vorherrschenden "Grundansichten" lehnt er, sichtlich unter dem Einfluss spinozistischer Gedanken, den "teleologischen Standpunkt" entschieden ab (II 291,10).[24] Eine Naturbetrachtung, welche die "Lösung des Räthsels in dem Zweck der Wirkung,[25] in dem Nutzen der Verrichtung eines Organs" zu finden glaube (II 291,10-12), bewege sich in einem "ewigen Zirkel", da sie die "Wirkungen der Organe als Zwecke voraussetzt" (II 291,31f.). Wogegen sich Büchner vor allem wendet, ist der Begriff der äusseren Zweckmässigkeit--die teleologische Richtung "kennt das Individuum nur als etwas, das einen Zweck ausser sich erreichen soll" (II 291,12f.)--und, eng damit verbunden, gegen die Vorstellung vom Organismus als "verwickelte Maschine" (II 291,16), eine Auffassung, die der naturphilosophischen Theorie vom organischen Leben widersprach. Büchners tiefe Abneigung gegen die rein mechanistische Erklärung organischer Tätigkeiten (die er übrigens mit Kant teilt), äussert sich prägnant in einem recht abschätzigen Kommentar zu Descartes' "homme machine".[26]

Die Lehre von der "grösstmöglichen Zweckmässigkeit" (II 291,9) dreht für Büchner das gesamte Naturgeschehen um, da sie, in der Terminologie Nicolai Hartmanns, die ausschliesslich kausal entstandene Zweck-"mässigkeit" der organischen Formen in eine teleologische, also finale, Zweck-"tätigkeit" umfälscht (Hartmann, S. 86). "Wir haben", so argumentiert Büchner, "nicht Hände, damit wir greifen können, sondern wir greifen, weil wir Hände haben" (II 292,7-9). Die einzelnen Dinge bestehen aus sich selbst und um ihrer selbst willen; denn

> die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Aeusserungen sich unmittelbar selbst genug. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da. Das Gesetz dieses Seins zu suchen, ist das Ziel der, der teleologischen gegenüberstehenden Ansicht, die ich die philosophische nennen will. (II 292,13-19)

Die Idee der Selbstgenügsamkeit der Natur und das Prinzip des Um-seiner-selbst-willen-seins müssen als die beiden Schlüsselbegriffe betrachtet werden. Für Büchner gibt es keine zwecksetzende Instanz ausserhalb der Natur noch eine Freiheit oder Willkür in ihr. Alle Naturphänomene sind "Manifestationen eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt" (II 292,26-28). Als Wissenschaftler wollte Büchner diese Gesetzmässigkeit und "nothwendige Harmonie" innerhalb der Natur erforschen (II 292,32), eine Harmonie und Ordnung, wie er sie im geschichtlichen Raum so schmerzlich vermisste.

Wenn Büchner der äusseren Zweckmässigkeit das Prinzip einer notwendigen inneren Naturharmonie entgegensetzt, scheint er stillschweigend auch die immanente Teleologie der Naturphilosophie und des deutschen Idealismus zu übernehmen, also den Begriff der Entelechie. Dann wäre die Forschung aber nicht berechtigt, Büchners Haltung als "anti-teleo-

logisch" zu bezeichnen, sondern eher als "a-teleologisch" (im Hinblick auf seine Negation aller äusseren Zwecke). Es lässt sich jedoch nachweisen, dass diese Ansicht der naturphilosophischen Position für Büchner bereits problematisch geworden war, dass er auch das entelechische Prinzip ablehnte. In der Probevorlesung wendet er sich gegen jede funktionale Abhängigkeit zwischen Teil und Ganzem und betont dagegen das Um-seiner-selbst-willen-sein des einzelnen. Seine Opposition gegen die Vorstellung vom Organismus als Maschine unterstreicht dies eindrucksvoll. Aus den Aussagen Dr. Lünings geht weiterhin hervor, dass Büchner die "Bedeutung der einzelnen Teile der Organe" ausdrücklich hervorhob (Bergemann 1958, S. 572). Hieraus lässt sich schliessen, dass der Naturforscher Büchner das entelechische wie das teleologische Prinzip in einer dialektischen Bewegung durch das antiteleologische ersetzte. Diese Erkenntnis ist nicht ohne Bedeutung für die Klärung von Büchners ästhetischer Schaffensweise.

Begriffe wie "Schönheit", "Harmonie" und "Gesetzmässigkeit", die in der idealistisch-spekulativen Naturanschauung eine zentrale Rolle spielen, verblassen deutlich bei Büchner; in seiner Ästhetik werden sie irrelevant. Schönheit manifestiert sich als die notwendige Verwirklichung der Naturgesetze in allen Erscheinungsformen. Äussere Willkür oder innere Freiheit sind ausgeschlossen. In der gesetzmässigen Entfaltung offenbart sich die Harmonie zwischen dem Urgesetz und seinen spezifischen, aber um ihrer selbst willen existierenden Konkretisierungen. Damit ergibt sich aber eine Kongruenz von Naturgesetz und Schönheit, sodass die ursprünglich ästhetisch-idealistischen Begriffe (wie Schönheit, Harmonie, Ordnung) zu demonstrierbaren Eigenschaften der materiellen Natur werden. Durch die Gleichsetzung von Gesetz und Schönheit

entfällt im Bereich der Natur auch jeder Inhalt für den Gegenbegriff "Hässlichkeit". Das Verwirrende besteht darin, dass Büchner trotz seiner veränderten Fragestellung und Methode die idealistische Terminologie beibehält. Was er als "Grundgesetz für die gesammte Organisation" der Natur voraussetzt (II 292,22f.), entspricht durchaus nicht mehr den Vorstellungen der Naturphilosophie. Begriffe wie "type" und "plan" (II 125,11-21) sind, wie seine "Gesetze", nur hypothetische Konstruktionen, die sich in der Forschung in einem bestimmten Zusammenhang bewährt haben.[27] Im Vergleich zu Goethes "Urbildlichem, Typischem" zeigt sich der Unterschied: Goethe vermag im "Anschauen einer immer schaffenden Natur" das "archetypische" Verstehen mit dem "ectypischen" zu verbinden und sich somit, ähnlich wie im "Sittlichen", auch im "Intellektuellen" in eine "obere Region" zu erheben, sodass er zur "geistigen Teilnahme" an den Produktionen der Natur fähig wird.[28] Für Büchner ist diese Verbindung nicht mehr möglich; der Wissenschaftler ist eingeschränkt auf die "ectypische" Anschauung. Er konnte jenes "Abenteuer der Vernunft" [Kant], das Goethe noch "mutig zu bestehen" sich in der Lage sah (HA XIII, 31), nicht mehr unternehmen.

Obgleich sich Büchner in Zürich der Anatomie zuwandte (nicht zuletzt unter dem Druck äusserer Umstände), so schwankte er doch für längere Zeit zwischen den beobachtenden Naturwissenschaften und der spekulativen Philosophie. Aus seinen Briefen geht hervor, dass er sich zumindest seit Herbst 1835 mit ausgedehnten philosophischen Studien über Spinoza und Descartes befasste und dass er die Absicht hatte, "zu Zürich einen Kurs über die Entwickelung der deutschen Philosophie seit Cartesius zu lesen" (II 454,23f.). Büchners Interesse an theoretischen und philosophischen Fragen lässt sich bis in seine Schulzeit zurückver-

folgen. Die bereits diskutierte Rezeption und kritische Verwerfung Fichtescher Ideen beweist die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung solcher Auseinandersetzungen für das Wirklichkeitserleben Büchners und ihre Objektivierung in der Dichtung. Ein weiteres Beispiel ist die Begegnung mit dem Werk Spinozas, was unter anderem deutliche Spuren im Drama Danton, aber auch im Lenz hinterlassen hat.

Von Büchners philosophischen Schriften verdienen nur die Darstellungen der Systeme Descartes' und Spinozas hier behandelt zu werden; die "Geschichte der griechischen Philosophie" besteht nur aus Exzerpten aus der Philosophiegeschichte Tennemanns. Büchners Kommentare und Einwände bezeugen nicht nur eine gründliche Kenntnis der diskutierten Werke, besonders der Ethik Spinozas, sie offenbaren vor allem seine Neigung zu kritischer Auseinandersetzung mit theoretischen Grundfragen sowie seine selbständige Denkweise. Vom rein philosophischen Standpunkt aus lässt sich für Büchner jedoch nicht die Bezeichnung 'Philosoph' rechtfertigen, und man kann im allgemeinen mit Donald Brinkmann übereinstimmen, dass Büchner über "fragmentarische Exzerpte und kursorische Bemerkungen philosophischen Inhalts nicht hinausgekommen" ist.[29] Trotzdem ist er ein echt philosophisch Fragender gewesen.

Büchners Interesse an Descartes und Spinoza gilt hauptsächlich deren Epistemologie. Er bezweifelt den Wert des 'cogito ergo sum' (II 140,13ff.) und lehnt Descartes' Gottesbeweis als einen "naiven" Versuch ab: Descartes benötige einen "lieben Gott" als "Brücke" zwischen Subjekt und Objekt, um mit dieser "Leiter" aus dem "Grab der Philosophie . . . herauszukriechen" (II 153,28ff.). Für Büchner scheiterte Descartes an dem Dualismus von Geist und Materie, den erst Spinoza durch seine Gleichsetzung von Gott und Natur aufzuheben vermochte. Was

Büchner an Descartes bewundert, ist die aus der Mathematik entlehnte Methode von "Demonstration" und "Evidenz" (II 137,27ff.). Es ist die gleiche wissenschaftliche Exaktheit, die er mehrmals an der Methode Spinozas anerkennend hervorhebt:

> Der Spinozismus ist der Enthusiasmus der Mathematik. In ihm vollendet und schliesst sich die Cartesianische Methode der Demonstration, erst in ihm gelangt sie zu ihrer völligen Consequenz. Erst unter Voraussetzung des Cartesianismus erhält, wie ich schon gesagt habe, der Spinozismus sein wissenschaftliches Fundament. (II 270,38 - 271,3)[30]

Hier ist aufschlussreich, wie sehr Büchner die wissenschaftliche Beweisführung betont--und es liesse sich erwägen, ob er sich nicht etwa deshalb zur beobachtenden Naturforschung hinwandte, weil er dort jene mathematische Gewissheit und Demonstrierbarkeit für möglich hielt, die er vergebens in der spekulativen Philosophie gesucht hatte.

Der Einfluss, den Spinoza auf Büchner ausübte, ist beträchtlich; er verdiente, einmal ausführlich untersucht zu werden. Büchner folgt Spinoza nicht nur in der Ablehnung jeglicher Naturteleologie, er hat wie jener auch das fatalistische Weltbild, jedoch mit dem Unterschied, dass Spinoza einen Monismus vertritt (deus sive natura), während Büchner zum Atheismus und Pluralismus tendiert[31] und ausserdem auch das entelechische Prinzip ablehnt. Aber gerade dieser Unterschied kennzeichnet Büchners Verhältnis zur Wirklichkeit (und ist als Hintergrund mitzudenken bei der Interpretation ihrer ästhetischen Objektivierung). Das Totalitätsdenken ist ihm ebenso unsympathisch wie das geschlossene System. Während Spinoza sein Interesse auf das Ganze richtet, auf die alle Unterschiede aufhebende Einheit, betont Büchner das Individuelle, das Nebeneinander der Teile. Aus dieser Sicht kritisiert er die 5. Proposition der Ethik (vgl. II 230,15 - 231,12). Spinozas Behauptung,

es gäbe nur eine einzige Substanz und diese sei zugleich unendlich, hält Büchner keineswegs für erwiesen. Da es nämlich möglich sei, "mehrere gleiche Substanzen nebeneinander" als existierend zu "denken", ohne dass dadurch der Begriff der Unendlichkeit zerstört würde (II 247, 26f.), sei die Proposition widerlegt. Man erkennt unschwer die pluralistische Perspektive, unter der hier argumentiert wird.[32]

Aus der gleichen Haltung heraus kritisiert er auch Spinozas Definition von Gott als dem "absolut Vollkommnen" (II 236,34f.). Spinoza kann diese Definition nur aufrechterhalten, indem er gut und böse, vollkommen und unvollkommen zu subjektiven Vorstellungen macht. Im Hinblick auf das Ganze, also "sub specie aeternitatis", sind diese Begriffe ohne Inhalt.[33] Der Relativierung von Gut und Böse vermag Büchner noch zuzustimmen, zumindest was den Bereich der Natur anbelangt, aber gegen die Negierung des Unvollkommnen protestiert er sowohl als 'Philosoph' wie auch als Dichter und Gesellschaftskritiker. Der Theodizeeversuch ruft seine Opposition hervor. Er verweist, wie schon Payne im Drama Dantons Tod (I 48,33-36), auf die unleugbare Existenz des Unvollkommnen und des Schmerzes (II 237,1-4). Es sind dies zugleich jene beiden Kernprobleme der Wirklichkeit, mit denen sich besonders Lenz auseinandersetzt.

Büchner ist auch als 'Philosoph' zuerst ein Moralist. Er kann das Leiden des Individuums nicht ignorieren und verteidigt darum das Recht des einzelnen gegenüber der Willkür der Mehrheit.[34] Sein Orientierungspunkt ist nicht das Allgemeine, sondern das Besondere--sowohl als Dichter und Historiker wie auch als wissenschaftlich Forschender und philosophisch Fragender. Er sieht nicht "sub specie aeternitatis", sondern "sub specie existentiae".

D. Zusammenfassung

Das Prinzip des "Um-seiner-selbst-willen-seins", das Büchner als Forscher im Naturgeschehen vorfand, widersprach in den Augen des Dichters und Revolutionärs der menschlichen Determiniertheit und dem sinnlosen Geschehen der Geschichte. Diese Erfahrung hat ebensosehr den Büchnerschen Skeptizismus ausgelöst wie die Erschütterung der Giessener Zeit. In seiner Dichtung, in der sich Krise und Überwindung des Idealismus spiegeln, hat Büchner sein Verhältnis zu Geschichte und Gesellschaft objektiviert. Das hier dargestellte Bild der Wirklichkeit lässt sich aber erst dann ganz verstehen, wenn es als bewusste Kontrastsetzung und Negation der idealistischen Weltdeutung erfasst wird.

Dem Optimismus der säkularisierten Heilstheorien, bzw. Heilsideologien hält Büchner seinen düsteren Pessimismus entgegen. Die Vorstellung von einer unendlichen Perfektibilität der Menschheit erscheint ihm als absurder Gedanke. Für ihn erweist sich die Geschichte weder als vernünftig noch lässt sich in ihr eine sinnvolle Bewegung erkennen. Das, was als objektive Wahrheit verkündet wird, entlarvt sich als konstruierte Idealisierung, wenn nicht sogar als grobe Fälschung der tatsächlichen Verhältnisse. Um die Richtigkeit seiner Einsicht zu "beweisen", zitiert Büchner die faktische Wirklichkeit.

Büchner, so scheint es, stimmt mit dem Idealismus darin überein, dass durch die kulturgeschichtliche Entwicklung die ursprünglich 'heile' Existenzweise der Menschheit zerstört wurde. In der eigenen Gegenwart wird die dadurch verursachte Subjekt-Objekt-Spaltung als wachsende Entfremdung von der Natur und dem Göttlichen empfunden. Während aber der Idealist die in der Wirklichkeit verlorene Natureinheit auf einer höheren

Stufe vermittels der Kunst glaubt wieder aussöhnen zu können, bestreitet Büchner diese Möglichkeit grundsätzlich. Für den Realisten ist der Verlust der heilen Welt entgültig. Seine Absicht als Künstler zielt darauf, die bestehende Entfremdung des Menschen und die allgemeine Entseelung der Natur darzustellen, sowie das Versagen der angestrebten idealistischen Aussöhnung aufzuzeigen.

In der Lenz-Erzählung hat Büchner diese Verhältnisse ästhetisch realisiert. Mit dem Mittel der Verfremdung hat er an einem erkrankten Bewusstsein das erkrankte, ver-rückte Verhältnis zwischen Mensch und dem Sein als Ganzem objektiviert. In den bis zum Wahnsinn gesteigerten Versuchen von Lenz, die Einheit von Geist und Natur zu erzwingen, will Büchner die Ohnmacht und Verrücktheit des idealistischen Aufschwungs demonstrieren. Da für den Realisten die Wirklichkeit unerlösbar ist, kann Büchner kein heiles, sondern nur erkranktes Sein und das Leiden an diesem Sein darstellen. Die Entfremdung von der Natur ist gleichbedeutend mit dem Verlust des Göttlichen; deshalb auch die Tendenz zum Atheismus. Der Mensch fühlt sich nicht mehr geborgen in seiner Umwelt, er ist heimatlos und ausgesetzt. Mit der Vereinzelung entsteht eine Verdinglichung des Seins und damit verbunden eine Hinwendung zu partikularen Interessen.[35] Da es einen objektiven, ganzheitlichen Bezugspunkt nicht mehr gibt, erweist sich das geschichtliche Geschehen als wesentlich sinnlos. Die Büchnerschen Menschen leiden besonders unter diesem Aspekt der Wirklichkeit. Sie sind gebrochene Menschen, unglücklich aus existentiellen Gründen, "unglücklich"--um mit Lena zu reden--"blos weil sie sind" (I 123,31f.). Als einziger Ausweg aus ihrer hoffnungslosen Situation verbleiben ihnen nur noch fixe Ideen. Es ist bezeichnend, dass viele von ihnen vom Wahnsinn und Atheismus erfasst werden.

Dem nachidealistischen Dichter erscheint die angebliche Ordnung als willkürliche Konstruktion, die im Widerspruch steht zu den Fakten der Erscheinungswelt. Für Büchner ist die Realität nur noch in Ausschnitten fassbar, nicht mehr als Totalität. Daher kann es auch kein objektives Allgemeingültiges geben. Die subjektive Erfahrung ist massgeblich für die Wirklichkeit des Realen: das, was dem einzelnen, dem Individuum 'wirklich' wird, das konstituiert sich als seine Wirklichkeit, macht Anspruch auf ein Wirklichzunehmendes. Die Betonung liegt auf dem Besonderen, dem Partikularen, dem Individuellen. Der funktionelle Zusammenhang innerhalb einer übergreifenden Ganzheit ist aufgehoben zugunsten der Autonomie der Teile. In dieser pluralistisch-relativistischen Grundhaltung treffen sich der Dichter und der Naturwissenschaftler in Büchner, so wie sie auch im Methodischen, in der Hinwendung zu den Fakten und zur Demonstration ('mathematische' Evidenz!) übereinstimmen.

Die auffallende Betonung der Subjektivität im Wirklichkeitserleben, wie es vor allem in der Lenz-Dichtung zum Ausdruck kommt, ist nicht nur eine Büchnersche Eigenwilligkeit, sondern steht in enger Beziehung zur geistesgeschichtlichen Entwicklung im frühen 19. Jahrhundert.[36] Kant hatte die Möglichkeit menschlicher Erkenntnis abhängig gemacht von transzendentalen subjektiven Bedingungen und damit die von Descartes begonnene Aufspaltung in objektives Sein und subjektive Erfahrung zu Ende geführt. In Kants Theorie besitzen die subjektiven Erfahrungen jedoch grundsätzlich erkenntnistheoretische Gewissheit und Allgemeinverbindlichkeit. Trotzdem war damit aber das, was für Aristoteles noch zugleich Seinskategorien waren, zu rein logischen Kategorien geworden. Von den Philosophen des deutschen Idealismus

strebte besonders Schelling wieder eine Identität von Sein und Denken an, doch diese Kongruenz gründet im Unterschied zu Aristoteles in dem "Absoluten".[37] Fichte führte dagegen die transzendentale Reflexion Kants weiter, während Büchner, der mit Fichtes Tatidealismus zunächst auch dessen erkenntnistheoretischen Subjektivismus übernommen hatte, ihn nach der kritischen Verwerfung der idealistischen Seinsdeutung in einen psychologischen Subjektivismus verengte. Damit ergibt sich für Büchner folgende Position: einerseits die Betonung des subjektiven Erlebens als die einzige Form der Wirklichkeitserfahrung, andererseits die Verneinung transzendenter und objektiver Erkenntnis. In Verbindung mit dem antiteleologischen Standpunkt begründet die subjektive Erkenntnisweise die pluralistisch-relativistische Weltsicht Büchners.

Büchners Deutung der Welt entspringt einer Negation; die Spuren davon zeigen sich überall. Das Bild der Wirklichkeit, das er in seiner Dichtung skizziert, ist düster und zutiefst beunruhigend. Eine Hoffnung auf eine tatsächliche Aussöhnung der Gegensätze lässt sich nirgends erkennen, auch nicht in _Leonce und Lena_. Büchners Interpretation der Realität ist nicht ohne Widersprüche, aber im Gegensatz zu den Idealisten beansprucht er keine objektive Verbindlichkeit dafür. Seine Dichtung ist der Versuch einer Daseinsbewältigung; sie gestaltet aber nicht fertige Antworten, sondern stellt _Fragen_ zum Problem von Mensch und Welt. Dies verdeutlichen besonders anschaulich die monologischen Fragen der eingekerkerten Dantonisten:

> Sind die hässlichen Töne . . . nur da um höher und höher dringend und endlich leise verhallend wie ein wollüstiger Hauch in himmlichen Ohren zu sterben?
>
> Sind wir wie Ferkel, die man für fürstliche Tafeln mit Ruthen todtpeitscht, damit ihr Fleisch schmackhafter werde?
>
> Sind wir Kinder, die in den glühenden Molochsarmen diesser

Welt gebraten und mit Lichtstrahlen gekitzelt werden, damit die Götter sich über ihr Lachen freuen?

Ist denn der Aether mit seinen Goldaugen eine Schüssel mit Goldkarpfen, die am Tisch der seeligen Götter steht und die seeligen Götter lachen ewig und die Fische sterben ewig und die Götter erfreuen sich ewig am Farbenspiel des Todeskampfes? (I 71,36 - 72,10)

KAPITEL VII

DER REALISMUS BEI BÜCHNER

Die Erzählung Lenz ist nicht nur eine Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und dem Wirklichkeitserleben, sie befasst sich zugleich, wie bereits mehrfach angedeutet, mit dem Verhältnis von literarischer und ausser-literarischer Wirklichkeit, also mit der ästhetischen Frage nach der möglichen Objektivierung der vorgegebenen Wirklichkeit. Die Art und Weise ihrer Vermittlung oder nachahmenden Darstellung ist in ähnlicher Weise abhängig von dem spezifischen Wirklichkeitsbewusstsein des Dichters wie Wesen und Form der im Kunstwerk gestalteten Welt. Man wird daher nicht fehlgehen in der Vermutung, dass die Hinwendung zu subjektiven und existentiellen Kriterien, die sich für Büchners Wirklichkeitserfahrung als charakteristisch erwies, nicht ohne Einfluss auf seine Ästhetik geblieben ist.

Mit der Ausnahme von Gerhard Schulz und Emil Ermatinger wird Büchner von der Forschung als realistischer Dichter bezeichnet.[1] Dabei versteht man "Realismus" meistens als Stilkategorie, gelegentlich auch als Periodenbegriff oder auch beides zusammen, wobei man aber in Büchner mehr einen "Vorläufer" des eigentlichen Realismus, bzw. des darauffolgenden Naturalismus sieht. Diese Vorausnahme von Tendenzen einer späteren literarischen Epoche wird besonders in der älteren Büchnerforschung betont.[2] Als Beispiel sei hier Viëtor angeführt, zumal er etwas ausführlicher auf Büchners Darstellungsweise eingeht, im Gegensatz zu andern Forschern--auch späteren--, die allein das Faktum eines realistischen oder naturalistischen Stils konstatieren. Nach

Viëtor handelt es sich in Büchners Ästhetik um eine "naturalistische Schönheitslehre" (S. 166). Wahre Kunst sei für sie nur jene, die "ein reiner Abglanz des Wirklichen ist", die "das Wirkliche . . . so unverfälscht wie möglich . . . wiedergibt" (S. 168). Was damit gemeint ist, wird am 'reihenden' Stil des Lenz näher erklärt: in dem Bemühen, die "charakteristische Wirklichkeit . . . so dinglich und genau wie es sich machen lässt" darzustellen, "wird hier 'realistischer' gemalt als irgendwo sonst in der damaligen Literatur Deutschlands", die "letzten Prosawerke" Goethes ausgenommen (S. 164). Was Viëtor an dieser Stelle mit der Darstellungsweise von Goethes später Prosa identifiziert, wird aber zwei Seiten darauf als "revolutionärer" Kunst-Naturalismus (S. 166) und anschliessend als "gegen-idealistischer Radikalismus" bestimmt, und an anderer Stelle wird ganz allgemein von einer "Bildertechnik" gesprochen (S. 190).

Mit den "ästhetischen Anschauungen" Büchners befassen sich zwei titelgleiche Aufsätze von Hans Mayer (1954) und Alexander Dymschitz (1962).[3] Beide Verfasser setzen den marxistischen Realismus-Begriff voraus. Dies ist besonders deutlich bei Dymschitz, der Büchner zu einem "vormarxistischen" Realisten stempelt (S. 123). Aber auch bei Mayer lässt sich die Beeinflussung durch die bekannte "Widerspiegelungstheorie" Lukács' erkennen;[4] das beweist seine eigene "Abspiegelungslehre", die Mayer folgendermassen spezifiziert: "Der Dichter soll die Wirklichkeit so wiedergeben, wie sie ist" (S. 423). An einer früheren Stelle [in der Monographie] hatte Mayer zwar die Darstellungsweise Büchners von einem "photographierenden Naturalismus" abgehoben (S. 288), in dem Aufsatz wird aber dann von der "Notwendigkeit wirklichkeitsgetreuer Abbildung" gesprochen (S. 418). Ähnlich interpretiert auch

Arthur Knight den "totalen Realismus" Büchners als "the exactest possible <u>reproduction</u> of history" (S. 129). Gonthier-Louis Fink beruft sich gleichfalls auf die Quellentreue Büchners und deutet sein Werk als das "getreue Spiegelbild der geschichtlichen Wirklichkeit".[5] Bei aller Quellentreue sollte jedoch nicht vergessen werden, dass Büchner die übernommenen Fakten öfters entscheidend verändert hat und dass eine wirklichkeitsgetreue, objektive Abschilderung ohnehin nicht möglich ist. Bereits Hegel hat in seiner <u>Ästhetik</u> den kategorialen Unterschied zwischen empirischer und literarischer Wirklichkeit aufgedeckt: "Im ganzen ist aber überhaupt zu sagen, dass bei blosser Nachahmung die Kunst im Wettstreit mit der Natur nicht wird bestehen können und das Ansehen eines Wurms erhält, der es unternimmt, einem Elefanten nachzukriechen" (I, 52).

Obgleich in der jüngeren Forschung gelegentlich noch ambivalente Bezeichnungen wie "dokumentarischer" Wirklichkeitsstil (Baumann, S. 129) oder "standortlose" Realitätskunst (Fellmann, S. 91) auftauchen, wird grundsätzlich darauf hingewiesen, dass Büchners Realismus nichts mit photographischer Kopierung zu tun habe, dass es sich vielmehr um einen "kritischen" Realismus handle. Überhaupt lässt sich hier und da ein leises Unbehagen gegenüber dem Begriff Realismus verspüren. Formulierungen wie "visionärer Realismus",[6] "dämonischer Realismus",[7] "plebejisch-demokratischer Realismus" (Mayer, S. 426) und "integraler Realismus" (Helbig, S. 40) demonstrieren, dass sich wesentliche Elemente der Büchnerschen Dichtung nicht zufriedenstellend mit den herkömmlichen Kategorien des Realismus erfassen lassen. Die Schwierigkeiten, etwa Büchner und die deutschen Epiker des 19. Jahrhunderts auf einen Nenner zu bringen, sind in der Tat evident. Büchners Ästhetik beruht auf einer aus-

gesprochen antithetischen Einstellung gegenüber den idealistischen Dichtungsformen der Klassik. Helmut Krapp und Volker Klotz haben in ihren vorwiegend stilistischen Analysen besonders diese Gegensätzlichkeit an Hand der beiden Dramen Danton und Woyzeck herausgearbeitet. Friedrich Gaede vertritt sogar die Ansicht, dass Büchner einzuordnen sei in eine Gruppe realistischer Dichter von Brant bis Brecht, deren Werke aufgrund ihrer "antimimetischen Struktur" in enger Beziehung stünden.[8]

Arbeiten über Büchners ästhetische Anschauungen berufen sich mit Vorliebe auf das Kunstgespräch in der Lenz-Erzählung. Die hier ausgesprochene theoretische Forderung wird in vielen Fällen als ein frühes Manifest des literarischen Realismus verstanden. Lenz kritisiert jene Dichter, die von der Idee ausgehend die Wirklichkeit verklären. Das einzige Kriterium in Kunstsachen sei aber die Nähe zum "Leben", also Naturtreue. Darum verlangt er vom Dichter, er müsse das "Leben" reproduzieren, die alltägliche Wirklichkeit so abbilden, wie sie tatsächlich ist, ohne sie im Hinblick auf seine subjektiven Ideale zu verschönern. Nicht "schön" und "hässlich" seien die wahren Kriterien der Kunst, sondern Lebendigkeit und Objektivität der Darstellung, sodass man über dem ästhetischen Gebilde die wirkliche Natur des Menschen "fühle". Da Gott die Welt nun einmal gemacht habe, "wie sie seyn soll", müsse man sich darauf beschränken, "ihm ein wenig nachzuschaffen" (I 86,32-34).

Was Lenz hier als ästhetisches Programm formuliert, wird in der Forschung--von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen--grundsätzlich als "das literarische Glaubensbekenntnis Büchners" betrachtet.[9] Schon aus methodischen Gründen scheint eine derartige Identifizierung des Autors mit seiner ästhetischen Figur bedenklich. Dies gilt besonders für

solche Arbeiten, welche, wie die von Fellmann, ausschliesslich werkimmanent verfahren. Verabsolutiert man die theoretischen Ansichten von Lenz, dann entreisst man sie dem Kontext und negiert ihren Stellenwert. Kapitel III (B, 4) dieser Arbeit hat den Nachweis erbracht, dass sich das Kunstgespräch nicht zu einem "eingeschobenen" ästhetischen Bekenntnis Büchners reduzieren lässt. Lenz formuliert hier indirekt sein existentielles Problem. Gerade in der Forderung nach naturgetreuer, "lebendiger" Kunst ("Leben, Möglichkeit des Daseins") offenbart sich der Verlust lebendiger Naturverbundenheit, an dem Lenz leidet. Es ist daher auch aus thematischen Gründen problematisch, die Lenzschen Äusserungen vom Text zu isolieren und sie als die entscheidende Formulierung der Büchnerschen Ästhetik auszuwerten.

Die Einbeziehung eines Kunstgesprächs in die Erzählung erscheint schon deshalb sinnvoll, da ihre Hauptfigur ja ein Dichter ist, und zwar nicht nur eine fiktive Persönlichkeit, sondern der historische Jacob Lenz. Bei der Analyse der stoffgeschichtlichen Zusammenhänge (Kap. II, A) zeigte sich, dass Büchner Gedanken aus den Anmerkungen übers Theater zitiert und auf diese Weise ein authentisch anmutendes Gespräch realisiert. Darüber hinaus scheint Büchner einige dieser übernommenen Gedanken mit dem historischen Lenz und seiner eigenen Figur zu teilen, wie aus dem Phänomen des Selbstzitats hervorgeht. Im sogenannten 'Danton-Brief' vom 28. Juli 1835 finden sich nämlich Ansichten, die fast wörtlich im Kunstgespräch wiederkehren. Da dieser Brief das einzige nicht-literarische Dokument ist, in dem sich Büchner in zusammenhängender Form zu dichtungstheoretischen Fragen äussert, kommt ihm eine besondere Bedeutung zu. Das Interesse soll zunächst denjenigen Gedanken gelten, die ins Kunstgespräch eingeflochten sind, um so zu er-

mitteln, was dort als Büchners persönliche Meinung gelten kann.

Gegen Ende des Briefes kritisiert Büchner die Charakterzeichnung der "sogenannten Idealdichter", die seiner Meinung nach "nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affectirtem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben" (II 444,22-25). Der idealistischen Forderung, wonach der Dichter die Welt zu zeigen habe, "wie sie sein solle", nicht aber "wie sie ist", stellt er die Gegenthese entgegen mit der Begründung, dass er "es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiss gemacht hat, wie sie sein soll" (II 444,19-22). Er verweist dann auf Goethe und Shakespeare, die, im Gegensatz zu Schiller, lebendige Charaktere geschaffen hätten, also "Menschen von Fleisch und Blut", sodass Shakespeare und Goethe--gemeint ist wohl der Stürmer und Dränger--als Vorbilder zu betrachten sind. Die kritische Erwähnung Schillers abgerechnet--was im Zusammenhang der Erzählung auch anachronistisch wäre--finden sich diese Gedanken in ähnlicher Weise im Kunstgespräch und dürfen daher als die Ansicht Büchners gelten, obgleich hinzuzufügen ist, dass sie zugleich auch die Ansicht des historischen Lenz sind, d.h. als Zitat verstanden werden müssen. Nur für diesen Teil des Kunstgesprächs lässt sich also eine Identifizierung von dichterischer Figur und Autor einwandfrei rechtfertigen. Ob dies ausserdem noch für andere Aspekte der Lenzschen Argumentation zutrifft, kann nur der Vergleich mit anderen Äusserungen Büchners ermitteln. Das heisst aber: "ad fontes".

Im Brief über den Danton hat Büchner in wenigen Sätzen seine literartheoretische Grundposition formuliert und zugleich das Typische der dramatischen Dichtung bestimmt--so wie er sie versteht. Der dramatische Dichter sei nichts weiter als ein "Geschichtschreiber" auf

höherer Ebene, da er "uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft . . . . Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen" (II 443,23-30). In diesen beiden Sätzen hat man die Büchnersche Ästhetik _in nuce_. Das verdeutlicht eine ähnliche Definition in einem früheren Brief an die Eltern: "Ich betrachte mein Drama wie ein geschichtliches Gemälde, das seinem Original gleichen muss" (II 438,34f.). Auch ohne dass sich Büchner hier ausdrücklich von der idealistischen Tradition absetzt, ist der grundsätzliche Unterschied deutlich erkennbar. Verglichen mit der Aristotelischen Definition, die bekanntlich auch dem literarischen Idealismus zur Grundlage dient, zeigt sich die Büchnersche Gegenposition. Im 9. Kapitel seiner _Poetik_ bestimmt Aristoteles die Aufgabe des Dichters als Darstellung des Allgemeinen und Notwendigen im Gegensatz zum Historiker, der sich mit dem Besonderen beschäftigt. Beide unterscheiden sich darin, dass "der eine erzählt, was geschehen ist, der andere, was geschehen könnte. . . . Denn die Dichtung redet eher vom Allgemeinen, die Geschichtsschreibung vom Besonderen."[10]

Wenn Büchner die höchste Aufgabe des Dichters darin sieht, "der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen", dann stellt er, metaphorisch gesprochen, Aristoteles auf den Kopf. Zugleich wendet er sich damit gegen die idealistische Dichtung, die, im Gefolge von Aristoteles, das Besondere dem Allgemeinen, der Idee, unterordnet. Die anti-idealistische, anti-aristotelische Haltung wird noch verstärkt durch den bereits zitierten, in das Kunstgespräch aufgenommenen Satz, dass der Dichter nicht die Welt zu schildern habe, "wie sie sein solle", sondern "wie sie ist" (II 444,20). Wenn irgendwo, dann zeigt sich das wahre Wesen der Wirklichkeit und die Natur des

Menschen im geschichtlichen Prozess, im konkreten Alltag des Menschen, nicht aber in einer nach subjektiven Ideen konstruierten Kunst-Welt. Es ist darum möglich, aus der wirklichkeitsgetreuen Schilderung ebensogut zu lernen, "wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben . . . vorgeht" (II 444,11-13).

Aus diesen knappen Äusserungen ergeben sich wichtige Konsequenzen für die Büchnersche Darstellungsweise. Wer wie ein Geschichtsschreiber verfahren will, muss sich an die historischen Fakten halten. Dass Büchner dies zumindest versucht, demonstrierte das teilweise Ausschreiben der Oberlin-Vorlage in der Erzählung, von dem seitenlangen Zitieren aus Geschichtsquellen im Danton ganz abgesehen. Es ergibt sich weiterhin eine Betonung des Besonderen und Individuellen. Die Hinwendung zum subjektiven und existentiellen Bereich des Einzelindividuums wurde immer wieder in der Erzählung als symptomatisch beobachtet. Da ein übergeordnetes Allgemeine fehlt, löst sich auch der für die idealistische Dichtung typische Sinnzusammenhang auf, und die geschlossene, einheitliche Form tendiert zum Episodischen oder Fragmentarischen. Wiederum lässt sich die Lenz-Erzählung als illustrierendes Beispiel anführen. Schliesslich ergibt sich, um nur noch diesen Aspekt auswählend anzuführen, die stilistische Notwendigkeit, dass die dichterischen Figuren so reden wie die Menschen des Alltags. Danton und die "Banditen der Revolution" werden daher in ihrer bekannten "Liederlichkeit" geschildert und reden die "obscöne Sprache der damaligen Zeit" (II 443,36ff.). Die Verwendung von umgangssprachlichen Ausdrücken und Volksliedern dient dem gleichen Zweck.

Ausserhalb des Danton-Briefs hat sich Büchner nur noch zweimal zu Fragen der Ästhetik geäussert. In beiden Fällen aber nur mittelbar,

also innerhalb der Dichtung, sodass sie nur bedingt als Büchners eigene Meinung gelten können. Wie in der Erzählung so handelt es sich auch im Danton um ein "Kunstgespräch", jedoch ist hier das Thema weniger motiviert und zugleich nicht so eng mit der existentiellen Problematik der Redenden verknüpft wie im Lenz. Auf das Stichwort: "Aber gehn Sie in's Theater" (I 37,2) der vorausgehenden Szene erfolgt hier ein 'Exkurs' über Kunst und Wirklichkeit, der ebensoviel mit der eigentlichen Revolutionsthematik zu tun hat wie die Marionszene. Beides sind episodische Einlagen, die genauso gut fehlen oder an einer anderen Stelle stehen könnten--eine für Büchners Darstellungsweise nicht unwesentliche Feststellung. Auch dieses Kunstgespräch zwischen Camille und Danton entspringt der Ablehnung idealisierender Kunst. Wie im Brief richtet sich die Kritik besonders gegen die "hölzernen" Charaktere und geschnitzten "Marionetten" wie überhaupt gegen die gekünstelte Darstellungsweise. Verglichen mit der "Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend . . . sich jeden Augenblick neu gebiert", sind die Künstler--hauptsächlich die Idealdichter--erbärmlich "schlechte Copisten" (I 37,21-23). Gegenüber dem Anspruch, dass eine solche Kunst lebendige Wirklichkeit vermitteln könne, beziehen Camille und Danton eine kritisch ablehnende Position. Die Lebensvielfalt lässt sich nicht in "fünffüssige Jamben" zwängen (I 37,10) und auf dem Theater vorführen. Wenn irgendwo, dann zeigt sich die Wirklichkeit auf der Strasse. Camille verlangt darum, man solle "die Leute aus dem Theater auf die Gasse" setzen (I 37,19). Das in der Kunst Gestaltete entbehrt der natürlichen Lebendigkeit, ist steril, also eine erstarrte Natur. Camille formuliert diesen Gedanken in einem treffenden Aphorismus: "Die Griechen wussten, was sie sagten, wenn sie erzählten Pygmalions Statue sey wohl lebendig

geworden, habe aber keine Kinder bekommen" (I 37,27-29).

Mit der Bezeichnung "schlechte Copisten" sind offensichtlich die Jambendichter gemeint, die über ihren Idealen die "erbärmliche Wirklichkeit" und das "brausende" Leben ignorieren. Zugleich wird aber auch eine Kunst abgelehnt, die in der Art des Revolutionsmalers David die Natur einseitig abspiegelt und isolierte Aspekte der Wirklichkeit für das "brausende" Leben ausgibt: "Und die Künstler gehn mit der Natur um wie David, der im September die Gemordeten . . . kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die letzten Zuckungen des Lebens in diessen Bösewichtern" (I 37,30-34). Ganz ähnlich wendet sich auch Lenz gegen die kaltblütige Wirklichkeitsabschilderung, indem er feststellt, dass "die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, . . . auch keine Ahnung davon [hätten]", obgleich sie ihm noch lieber seien als die Idealisten (I 86,29-32), die nicht einmal einen "Hundsstall zeichnen" könnten (I 87,3). Während aber Lenz bestimmte Vorstellungen davon hat, wie eine wahre Kunst die Wirklichkeit darstellen müsse, beschränken sich die Äusserungen von Camille und Danton auf eine negative, kritisch ablehnende Haltung. Selbst wenn man ihre Ansicht als diejenige des Dichters betrachten könnte, liesse sich damit noch kein ästhetisches Programm entwerfen. Man hat eher den Eindruck, als werde hier der Kunst ganz allgemein die Fähigkeit abgesprochen, das "brausende" Leben nachahmen zu können. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die eigenartige Veränderung der griechischen Mythologie in Camilles Behauptung, Pygmalions Statue sei zwar lebendig geworden, "habe aber keine Kinder bekommen". Nach der Sage hat die Statue dagegen tatsächlich ein Kind zur Welt gebracht, und zwar das Mädchen Paphos,[11] sodass zumindest die Griechen den Produkten der Kunst, auch der ideali-

sierenden, echte Lebendigkeit und Fruchtbarkeit zugestanden. Ob Büchner selbst dies bestreiten will, lässt sich zunächst weder bejahen noch verneinen. Fest steht, dass er sein Drama Danton als ein "geschichtliches Gemälde" betrachtet, "das seinem Original gleichen muss" (II 438,34f.). Und in der Tat wird hier das "brausende Leben" der Französischen Revolution überzeugender dargestellt als irgendwo sonst in der Literatur.

Zu Dantons Kritik an der "kaltblütigen" Wirklichkeitszeichnung Davids, die man in der Forschung wiederholt als Büchners Ablehnung eines "naturalistischen" Realismus interpretiert hat, ist noch zu bemerken, dass Büchner diesen Satz wörtlich aus seiner Geschichtsquelle Unsere Zeit zitiert,[12] sodass sich auch hier eine naive Identifizierung von Autor und Figur als problematisch erweist. Ausserdem wird mit dieser kontrastierenden Bestimmung der Büchnerschen Darstellungsweise als eines "humanen" Realismus dem Naturalismus indirekt Kaltblütigkeit und Inhumanität unterstellt, was sich aber im Hinblick auf Hauptmanns Weber, um nur ein Beispiel anzuführen, als unhaltbare These entlarvt.

Aus dem bisher Erarbeiteten ergibt sich folgendes als Büchners künstlerische Intention: erstens die Ablehnung der idealistischen Konstruktionen und der daraus resultierenden Weltverklärung, bzw. Verzerrung; zweitens das Bestreben, Wirklichkeit so darzustellen, "wie sie ist"; drittens die Forderung nach einer Kunstform, welche die vorgegebene Wirklichkeit in der Manier des "Geschichtschreibers" vermittelt, um so "der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen". Wenn Büchner die Welt so darstellen will, "wie sie ist", dann versucht er etwas Unmögliches, denn ihre objektive Wiedergabe ist, wie das Hegel-Zitat schon verdeutlichte, nicht realisierbar. Die Welt, die Büchner schildert, ist bereits eine subjektiv gedeutete,

auch wenn er seitenlang aus Quellen zitiert. Darüber hinaus zeigten gerade die stoffgeschichtlichen Beziehungen, dass Büchner bewusst auswählt und gelegentlich Fakten in einer bestimmten Absicht verändert, also die Geschichte interpretiert. Die künstlerische Vermittlung von Wirklichkeit ist nur möglich unter einem spezifischen Gesichtspunkt oder einer regulierenden Idee. Dass dies auch bei Büchner der Fall ist, beweist nicht zuletzt die didaktische Funktion, die auch er der Kunst unterlegt: "die Leute mögen . . . daraus lernen, so gut, wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vorgeht" (II 444,11-13).

Der Versuch, Wirklichkeit zu schildern, "wie sie ist", erweist sich damit als problematisch und undurchführbar. Das bestätigt sich auch am Beispiel der deutschen Realisten des 19. Jahrhunderts, die zwar darauf beharrten, eine illusionslose, objektive Wirklichkeit darzustellen, sich aber dabei, wie Brinkmann erkannte, immer wieder in "die individuelle Subjektivität verstrickten" (S. 314). Und Winfried Hellmann konnte in seiner Untersuchung zur Romantheorie Spielhagens aufzeigen, wie hier die angeblich "objektive" Darstellung zu einem "Täuschungsmanöver" wird: "Die erstrebte Illusion der Wirklichkeit lässt als objektive Wirklichkeit erscheinen, was es nicht ist, und dies um so mehr, je vollendeter das 'objektive Darstellen' durchgeführt und dadurch verborgen wird, was die erzählte Wirklichkeit tatsächlich ist: ein Produkt des Erzählers."[13] Das Widersprüchliche, das in der Forderung per se liegt, Welt zu schildern, wie sie ist, hebt sich bei Büchner jedoch grösstenteils auf, da sie, wie aus dem Kontext des Briefes hervorgeht, weniger Postulat als vielmehr Ablehnung der idealistischen These ist ("Wenn man mir . . . sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht

zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein solle, so antworte ich . . ."). Hier wird ausdrücklich etwas verneint--offensichtlich die Ästhetik Schillers. Diese kritisch negierende Haltung muss bei der Bestimmung des Büchnerschen Realismus immer mitgedacht, bzw. als Folie vorausgesetzt werden: Büchners Position ist, wie die früheren Kapitel darlegten, bewusst anti-idealistisch und anti-teleologisch. Ebenfalls von grundsätzlicher Bedeutung ist das Bestreben Büchners, die äussere Wirklichkeit in der Weise der Geschichtsschreibung zu vermitteln, denn damit wird, im Vergleich zur Aristotelischen Definition, deutlich, dass es Büchner weniger um eine Abschilderung als um die Darstellung des _Besonderen_ geht, womit seine anti-idealistische Einstellung prägnant zum Ausdruck kommt.

Die Hinwendung zum Besonderen, zum subjektiven Erlebnisbereich des Individuums als dem allein massgeblichen Raum der Wirklichkeit demonstrierte die _Lenz_-Erzählung in anschaulicher Weise. Den Verlust einer übergreifenden, sinnstiftenden Ganzheit gestaltete Büchner als Abfall von Gott und Erfahrung einer sinnlosen, langweiligen Welt, in der sich das Einzel-Ich als heimatlos und der Natur entfremdet erfährt. War es Goethe noch möglich, im Besonderen zugleich das Allgemeine zu schauen (_Maximen und Reflexionen_, Nr. 751), so hat sich für Büchner das Allgemeine aufgelöst in eine unendliche Zahl einzelner Fälle, die sich nicht mehr zu einer Einheit zusammenfügen, sondern in ihrer Isoliertheit das eigentliche Wesen der Welt spiegeln. Aus dieser Weltdeutung ergibt sich konsequent die Hinwendung zum spezifischen Einzelschicksal, gleichzeitig aber auch die Reproduzierung der historisch überlieferten Fakten, also das Bestreben, die Geschichte zu zitieren. Dass aber auch eine solche Darstellungsweise nur unter einer bestim-

menden Perspektive möglich ist (der Dichter muss zumindest auswählen), ist einsichtig und verdeutlicht die Grenze realistischer Weltschilderung, "wie sie ist". Die regulierende "Idee", die Büchners Lenz zugrunde liegt, lässt sich bestimmen als der Verlust übergreifender Ordnungssysteme, als das Fehlen einer zentralen, die Einzelheiten zusammenfassenden Idee.

Wenn Büchners Lenz von der Dichtung Lebendigkeit und Naturtreue verlangt, dann offenbart sich darin nicht nur seine existentielle Problematik, sondern zugleich auch der in der Forderung nach objektiver Wirklichkeitswiedergabe inhärente Widerspruch, wie die zum Zweck der Illustration angeführten Beispiele beweisen. Der Wunsch, das ständig Wechselnde des Lebens in Einzel-"Bildern" und Zustandssituationen festzuhalten, wie Medusa das Lebendige zu versteinern, entlarvt die Diskrepanz, an der Lenz scheitert, zugleich aber auch das Problematische einer Kunst, die wahres "Leben" geben möchte und die Welt so darstellen will, wie sie Gott gemacht hat, aber nur zu einer Folge isolierter Momentaufnahmen fähig ist. Die Kunstforderung von Lenz entspringt einem gestörten Verhältnis zur Welt und Natur. Er glaubt seine Entfremdung dadurch überwinden zu können, indem er sich des Lebendigen bemächtigt und es im ästhetischen Gebilde festhält. Damit verwandelt er es jedoch in jenen leblosen Zustand, der seine eigene Situation kennzeichnet und den er doch vermittels der Kunst überwinden wollte. Lenz scheitert, da er Unrealisierbares fordert. Die Kunst des naiven Weltzustandes, in dem jeder Teil noch seinen Sinn in sich birgt (das "Um-seiner-selbst-willen-sein", von dem der Naturforscher Büchner sprach), ist nicht mehr möglich. In einer Zeit, in der die Einheit des Seins nicht mehr besteht oder negiert wird, kann die Realität nur noch in Fragmenten gefasst

werden. Die 'bildhafte' Darstellung objektiviert den Verlust der Ganzheit und zugleich die Erstarrung der lebendigen Natur.

Welche ästhetischen Vorstellungen Büchner im einzelnen hatte, lässt sich, da seine theoretischen Aussagen zu spärlich sind und die Kunstforderung von Lenz aufs engste mit dessen persönlicher Krise verknüpft ist, letztlich nur aus seinem Weltbild sowie der Thematik und Struktur seiner Dichtung ermitteln. Im Hinblick auf Büchners ausgesprochen anti-idealistische und anti-teleologische Haltung ist es sinnvoll, die ästhetische Position zu skizzieren, die Büchner ablehnt und gelegentlich polemisch angreift. Der literarische Idealismus steht in der aristotelischen Tradition, sieht daher in der Darstellung des Allgemeinen, nicht des Besonderen, die Aufgabe des Dichters. Jene bereits von Aristoteles bestimmten strukturellen Prinzipien werden im wesentlichen übernommen: innere Notwendigkeit, Funktionalität der Teile, progressive und zielgerichtete Entfaltung der Handlung, geschlossene Einheit und organisches Ganze.[14] Vermittels der Dichtung sollen die harmonische Einheit des Seins, die der Idealist als die "wahre Natur" zu erkennen glaubt, sowie die übergreifenden Sinnzusammenhänge des Lebens glaubhaft zur Darstellung gebracht werden. Schillers "wahre Natur" entspricht dabei dem Aristotelischen Grundprinzip der Entelechie, dem alles Seiende unterworfen ist. Durch die kulturgeschichtliche Entwicklung hat der Mensch die ursprüngliche Einheit mit sich selbst und dem Naturganzen verloren. Seither lässt sich die eigene Gegenwart als eine Zeit der Gegensätze, der partikularen Interessen und der allgemeinen Entfremdung, als entseelte und gefallene Welt begreifen. Die Zerstörung des naiven Weltzustandes ist jedoch eine notwendige Voraussetzung in der dialektischen Bewegung zu neuer Natureinheit auf höherer

Stufe. Denn nur als Mangel kann das Verlorene zum Gegenstand der Reflexion und zum Ziel des Strebens gemacht werden. Dieses Ziel zur sinnlichen "Anschauung zu bringen und in einem einzelnen Fall zu verwirklichen", ist Aufgabe der idealistischen Kunst,[15] indem sie die bestehenden Diskrepanzen im ästhetischen Bereich aufhebt und den antizipierten Zustand der Geist-Natur-Versöhnung realisiert. Auf diese Weise gelingt es dem Genie, eine neue Einheit von Wirklichem und Wesenhaftem zu stiften und vorausdeutend bereits in der (ästhetischen) Gegenwart jene Naturharmonie als erreicht darzustellen, die entwicklungsgeschichtlich noch nicht möglich ist. Bezeichnend für die damit implizierte didaktische Intention der idealistischen Literatur ist die besonders bei Lessing, Schiller und Hölderlin ausgeprägte Vorstellung vom Dichter als Lehrer und Führer der Menschheit.

Was für Schiller eine Darstellung des wahren, zeitlosen Seins ist, erscheint dem Satiriker und Realisten Büchner als absichtliche Verfälschung. Zwar ist die Welt, die er schildert, die gleiche Welt menschlicher Entfremdung und Vereinzelung, auf die sich auch der Idealist bezieht, aber ihm geht es, wie die <u>Lenz</u>-Erzählung verdeutlicht, nicht um die Überwindung der Gegensätze und um eine neue Einheit mit der Natur, sondern gerade um das Aufzeigen dieser Unmöglichkeit. Büchner kann und will den Widerspruch des Seins nicht auflösen, sondern entlarven, denn der idealistische Aufschwung ist ihm nicht mehr möglich. An der exemplarischen Situation von Lenz demonstriert er den Sinnverlust und die Entfremdung von Individuum und Gesellschaft. Durch die Auflösung der gewohnten Ordnungsbezüge im Wirklichkeitserleben von Lenz wird angedeutet, dass es keine festen, objektiven Kategorien mehr gibt, dass die propagierten Ordnungssysteme ihre Allgemeinverbindlich-

keit verloren haben.

Büchners Absicht ist Desillusion. Um seine Zwecke zu erreichen, verwendet er bestimmte formale Elemente, vermittels der er die Einheit des Geschehens negieren und übergreifende Sinnzusammenhänge relativieren kann. Im Gegensatz zum idealistischen Werk, das sich als ein organisches Ganze präsentiert, in dem die einzelnen Teile integriert sind, bevorzugt er das Prinzip der additiven Reihung und summiert die Einzelteile in offenen Formen. Wie seine Dramen ohne Exposition *in medias res* beginnen, so setzt auch das Geschehen der *Lenz*-Erzählung unvermittelt ein und bricht ebenso unvermittelt ab. Typisch ist die parataktische Reihung meist isolierter Momente und Erfahrungen durch die Konjunktion 'und', die nicht die einzelnen Teile verbindend integriert, sondern ein unvermitteltes Kaleidoskop von Gleichem und Ungleichem nebeneinanderstellt. Gliedernde Absätze und formale Einschnitte sind auf ein Minimum reduziert, sodass Gegensätzliches aufeinanderstösst. Statt zielgerichteter, kontinuierlicher Handlungsentfaltung herrscht das Prinzip der Antithese, das noch in den entgegengesetzten Bewegungsrichtungen nach oben und unten im Landschaftserleben von Lenz wirksam ist. Die bemerkenswerte Ziellosigkeit wurde bereits ausführlich diskutiert (Kap. II), ebenso die sprunghafte, aber entwicklungslose Veränderung der Handlungsentfaltung.

Da in Büchners Weltkonzept das einzelne keinen sinnvollen Platz innerhalb eines geordneten Zusammenhangs besitzt, zersplittert er absichtlich die Handlungseinheit und unterbricht die Sukzession des Geschehens durch episodische Einlagen. Als Beispiele seien die beiden Kunstgespräche und die Marionszene im *Danton* angeführt. Die Funktionalisierung der Teile innerhalb eines bestimmenden Ganzen ersetzt Büchner

durch ihre Verselbständigung, sodass die autonome Einzelszene strukturbestimmend wird.[16] Der damit angedeutete Verlust des Allgemeinen, bzw. dessen Negation, bedingt die Hinwendung zum spezifischen Bereich des Einzelsubjekts, zu den historisch beglaubigten Fakten und der Darstellung empirischer Wirklichkeit. Aus Schillers Sicht entfernt sich Büchner damit aber von der "wahren Natur", die allein Gegenstand der Dichtung sein sollte, und müsste daher wegen seiner Annäherung an die "gemeine Wirklichkeit" als Dichter und Bewahrer der Natur disqualifiziert werden (V, 754 ff.). Der "wahre Realist", der sich wie Goethe nur "der Natur als einem Ganzen" unterwirft, wird immer "das Individuelle dem Allgemeinen unterordnen" und stimmt daher mit dem "echten Idealisten in dem endlichen Resultat überein", während sich der "gemeine Empiriker" hingegen der Natur als einer Macht "mit wahlloser blinder Ergebung" unterwirft und seine Urteile und Bestrebungen "auf das Einzelne . . . beschränkt" (V, 779). Der hier von Schiller herausgestellte Unterschied verdeutlicht prägnant die gegensätzliche Position Büchners, auch wenn Schiller die Leistung Büchners wohl als "Affentalent gemeiner Nachahmung" betrachtet hätte (V, 755) und damit übersehen würde, dass der Dichter auch noch _ex negativo_, etwa als Schilderer einer verkehrten Welt, ein Bewahrer der Natur sein kann. Es ist daher auch kaum verwunderlich, dass Büchner gerade den Idealismus Schillers ablehnt. Seine Polemik und Pervertierung der idealistischen Position soll die Einseitigkeit dieses Weltbildes entlarven.

Die Negation idealistischer Dichtungskategorien erstreckt sich bis in stilistische Eigenheiten. Parataxe, Ellipse und Satzfragment, Zäsur und Gedankenstrich erwiesen sich als typische Elemente des Büchnerschen Stils. Bei der Analyse des _Lenz_ ergaben sich im Vergleich zur

klassisch-idealistischen Technik bedeutsame Unterschiede in der Komposition: Unvereinbares steht hier dicht nebeneinander, asyndetisch und parataktisch gereiht, unbegründet, ohne gliedernde Einschnitte. Im Wirklichkeitserleben von Lenz zeigt sich eine ausgesprochen antithetische Bewegung. Die gleiche Antithetik findet sich auch im übrigen Werk als strukturbestimmend. Sie spiegelt die unauflösbaren Gegensätze im menschlichen Leben, so wie das Fragmentarische der Dichtungen (besonders Lenz und Woyzeck) ein Reflex der fragmentarischen Welt ist. Durch die auffallende Beschränkung auf subjektives Erleben und subjektive Kriterien macht Büchner den Verlust objektiver Ordnungen bewusst. Ging es dem Idealisten um die Erkenntnis dessen, was die Dinge an und für sich sind, d.h. um die "wahre Natur" des Seins, so geht es Büchner ausschliesslich darum, was sie für uns als Individuen sind. Seine Figuren leben wie Lenz in privaten Welten, isoliert voneinander; ihre Wirklichkeiten sind darum auch nicht identisch. Da keine tragende, allgemeingültige Weltsicht besteht, kann es auch keinen gemeinsamen Kommunikationsraum geben. Die Menschen reden an sich vorbei, der dramatische Dialog wird notwendig zum Monolog.[17] In Lenz und Woyzeck hat Büchner diese Vereinzelung des Individuums und seine Sprachnot exemplarisch dargestellt.

Bezeichnend für den realistischen Stil Büchners ist ebensosehr das Zitieren historischer Fakten wie die Verwendung dialektischer und umgangssprachlicher Ausdrücke. Büchner beschränkt sich jedoch nicht auf die Stilmischung, die nach Auerbach ein wesentliches Merkmal realistischer Darstellungsweise ist;[18] gerade Danton verdeutlicht, dass es ihm ausserdem um einen polemischen Angriff gegen Formaspekte der idealistischen Literatur geht. In den Reden und Taten des betrunkenen

Simon parodiert er den pathetisch-rhetorischen Stil sowie das erhabene Geschehen des klassischen Dramas. In ähnlicher Weise verwendet er die Tiermetaphorik als Mittel polemischer Pervertierung oder satirischer Entlarvung, darin verwandt mit Brant und Grimmelshausen wie mit Bonaventura und Brecht.

Büchners Ablehnung idealistischer Darstellungsprinzipien ist der konsequente formale Ausdruck seines Weltbildes, eines Weltbildes, das die Existenz übergreifender Ganzheiten negiert und eine sinnvolle Ordnung im Raum von Gesellschaft und Geschichte bezweifelt. Büchner will die Diskrepanzen im menschlichen Leben bewusst machen, wie sie an Hand der Lenz-Erzählung im einzelnen aufgezeigt wurden. Für ihn widersprechen die vom Idealisten angestrebte Aussöhnung und die Setzung einer objektiven, verbindlichen Ordnung den erkennbaren Tatsachen der Welt. Er begegnet solchen Konstruktionen mit Polemik und Satire. Darum wehrt er sich besonders gegen Schillers ästhetischer Antizipation der Zukunft, weil die Dichtung auf diese Weise in einer nur scheinbaren, also falschen Versöhnung das als schon realisiert ausgibt, was in der Gesellschaft als besseres (= ideales) Leben noch gar nicht erreicht ist. Aus dieser anti-idealistischen Protesthaltung heraus entsteht sein Bild der 'tatsächlichen' Zustände, so wie er sie als Dichter, enttäuschter Revolutionär und angehender Wissenschaftler interpretiert. Im Lenz hat er das Versagen des idealistischen Strebens vorgeführt und zugleich die Krise des modernen, nachidealistischen Bewusstseins in gesteigerter Form dargestellt. Hier wird der Abfall von Gott und die Sinnlosigkeit des Lebens konkret.

Das subjektive Wirklichkeitserleben der Figuren entspricht Büchners pluralistisch-relativistischer Perspektive. Formal äussert sich

diese in der Aufsplitterung und Fragmentierung der Handlungseinheit durch episodische Einlagen. Die einzelnen Teile erlangen eine grössere Autonomie; sie sind nicht nur integrierte Momente innerhalb eines zielgerichteten Ganzen, sondern "sich unmittelbar selbst genug" (II 292,15f.). Damit verliert das Allgemeine seine zentrale Position an das Individuelle und Besondere. Die Totalität des Seins kann nicht mehr in einer harmonisch-entelechischen Einheit gefasst, sondern höchstens noch in isolierten Ausschnitten, in einzelnen Realitäts-Bildern angedeutet werden. Die Medusa-Technik gilt also auch für Büchner; durch die asyndetische Reihung von Einzelmomenten vermittelt er das Bild einer erstarrten, seelenlosen Welt, einer natura morta (Fr. Gaede). Büchner bevorzugt daher auch das Prinzip der antithetischen Struktur, wobei die Möglichkeit dialektischer Synthese natürlich ausgeschlossen bleibt. Eine Dichtungstheorie, welche Forderungen nach Ganzheit und Gesetzmässigkeit ablehnt, betrachtet ästhetische Kriterien wie Schönheit und Harmonie gleichfalls als irrelevant, eine Ansicht, die Büchner ebenso mit seiner Figur Lenz wie mit dem historischen Dichter teilt (I 86,35). Büchner sieht nicht seine Aufgabe darin, eine eigene Wirklichkeit, eine Kunst-Welt, zu erschaffen, er will vielmehr die bestehende in ihren Widersprüchen und Unvollkommenheiten entlarven. Er versteht sich daher nicht als schöpferisches Genie, als "alter deus" und gerechter Prometheus im Sinne Shaftesburys, sondern als darstellender "Geschichtschreiber", der die Welt als den ewigen Juden begreift[19] und sich, erschüttert über das sinnlose Leiden, dem Erfahrungsbereich des vereinsamten Individuums zuwendet.

Die enge Beziehung zwischen der vorgegebenen und der ästhetisch objektivierten Wirklichkeit unterstreicht Büchner durch die Anlehnung

an die bezeugten Fakten. Man hat darin zugleich den Reflex seiner wissenschaftlichen Arbeitsweise zu sehen. Auch als Dichter kann Büchner den Naturforscher in sich ebensowenig verleugnen wie den frustrierten Sozialrevolutionär. Ästhetische Konstruktionen sind ihm genauso suspekt wie wissenschaftliche Spekulationen. In seiner Neigung zur Faktentreue und mathematischen Evidenz findet er daher auch ein geeignetes Mittel zur Authentisierung--man denke nur an das Kunstgespräch--wie zur Beglaubigung realistischer und satirischer Aussagen. Büchner zitiert die Wirklichkeit, die er entlarven will. Die Fakten dienen ihm zur Dokumentation: sie sollen die Sinnlosigkeit im geschichtlichen und gesellschaftlichen Leben demonstrieren.

Büchners naturwissenschaftliche Studien offenbarten seinen antiteleologischen Standpunkt. In Verbindung mit der anti-idealistischen Haltung führt dies zur Ablehnung des entelechischen Prinzips und der Vorstellung vom Kunstwerk als einem Organismus, wie sie vor allem von Goethe vertreten wird. In Büchners Dichtung gibt es daher, wie aufgezeigt, auch kein eigentliches Werden, keine gesetzmässige Entfaltung. Das, was dargestellt wird, ist ein Bestehendes, ein bereits Gewordenes. Die Situationen sind statisch; sie werden 'geschildert', nicht 'entwickelt'. Helmut Krapp hat besonders auf diese Entwicklungslosigkeit, auf das "Statuarische" des Geschehens und der Charaktere hingewiesen;[20] es steht in enger Beziehung zu dem, was anderswo als Medusa-Technik und _natura morta_ bezeichnet wurde.

Aus Büchners Forderung, der Dichter habe nicht die Welt, wie sie sein "soll", sondern wie sie "ist", darzustellen und er müsse zu diesem Zweck wie ein "Geschichtschreiber" verfahren, wurde auf eine anti-aristotelische Einstellung geschlossen. Es ist wahrscheinlich, dass Büchner

zu dieser Tendenz auch durch die Lektüre von Jacob Lenz' Anmerkungen übers Theater angeregt wurde. In diesem dichtungstheoretischen Werk setzt sich Lenz nämlich kritisch mit der Poetik des Aristoteles auseinander. Das Bedeutsame dieser Auseinandersetzung liegt vor allem darin, dass Lenz die Poetik aus ihren historischen und religionsphilosophischen Voraussetzungen beurteilt[21] und sie als normative, dogmatische Poetik ablehnt. Da die geschichtsphilosophischen Bedingungen der Aristotelischen Poetik im 18. Jahrhundert nicht mehr bestehen, verlangt Lenz, man müsse jetzt "von einem andern Punkt ausgehen als Aristoteles" (I, 359). Der "andere Punkt" ist das Shakespearesche Drama und die Volksbühne.

Büchner dürfte diesen Gedanken seine volle Zustimmung gegeben haben, zumal Lenz ausserdem die idealistisch-klassizistische Dichtung ablehnt und das drei-Einheiten-Dogma der französischen "Aristoteliker" kritisiert. Lenz beruft sich ebenso oft auf die Natur und die gesunde Vernunft wie auf Shakespeare und das volkstümliche Schauspiel. Für ihn besteht das Wesentliche des Dramas nicht mehr in der Darstellung von Handlungen (wie bei Aristoteles), sondern in der Charakterzeichnung. Shakespeare ist das grosse Vorbild--in thematischer wie in formaler Hinsicht. Und von beiden hat der junge Büchner gelernt, wobei die Vermittlung shakespearescher Kunst nicht unwesentlicher war als die Anregung durch die Lenzsche Dramatik. In Jacob Lenz sah Büchner Vorbild und Parteigänger; in seiner anti-aristotelischen, anti-klassizistischen Haltung fand er seine eigenen anti-aristotelischen, anti-idealistischen Tendenzen vorweggenommen und bestätigt.

Überblickt man das dichterische Werk von Lenz, dann finden sich überall Spuren eines mit Büchners Darstellungsweise verwandten Realismus:

Stil- und Genre-Mischung; Umgangssprache; Ignorierung idealistischer Strukturprinzipien und Hinwendung zu offenen Formen; Auflockerung der Handlungseinheit durch episodische Einlagen; Kritik an der Idealisierung der Wirklichkeit und Hinwendung zu solchen Bereichen, die das 'hohe' Drama ausschliesst; ausgeprägte satirisch-polemische Grundhaltung; Gesellschaftskritik; Darstellung einer fragwürdigen, mitunter grotesken Welt. Hieraus ergibt sich, dass die literarästhetischen Gemeinsamkeiten zwischen Lenz und Büchner bedeutsamer sind und tiefer gehen, als man anzunehmen pflegt, und dass die Dichtung von Lenz eine tatsächliche Alternative zur deutschen Klassik darstellt.[22]

Da Büchner in seiner Dichtung durch die Verselbständigung der einzelnen Teile den Verlust eines einheitsstiftenden Allgemeinen ausdrückt, kann hier nicht mehr von symbolischer Darstellung im engeren Sinn (Goethe) gesprochen werden. Das Symbol ist aufs engste verbunden mit dem idealistischen Bewusstsein. Voraussetzung für eine echte Symbolik ist die Einheit von Geist und Natur. In der symbolischen Aussage wird das Allgemeine im Besonderen präsent, das Geistige im Sinnlichen. Symbolik in diesem Sinn ist jedoch nur dann möglich, wenn an die Existenz des Ideellen, an eine objektive Welteinheit auch wirklich geglaubt wird. Die Negation überlieferter Ordnungen zerstört dagegen die Beziehung zwischen den beiden Sphären und macht den symbolischen Ausdruck unmöglich. An seine Stelle treten Allegorie, Chiffre oder Metapher. Es ist daher verfehlt, in der Dichtung Büchners von einer Symbolik zu sprechen.[23] Die "metaphorische Gestaltungsweise", die Erich Ruprecht als charakteristisch für die Dramatik des 19. Jahrhunderts erkannt hat, gilt besonders für Büchner.[24]

Büchners "Realismus" gründet in einer bestimmten Weltsicht und

Wirklichkeitserfahrung. In der Dichtung hat er sein Verhältnis zu Geschichte und Gesellschaft, zu Religion und Kunst objektiviert. Die Analyse des Lenz-Fragments zeigte, wie im Sinnverlust und Abfall von Gott die Krise des modernen Bewusstseins, dem der idealistische Weg nicht mehr möglich ist, paradigmatisch übersteigert dargestellt wurde. Im unverschuldeten, sinnlosen Leiden der Menschheit gelangt die Sinnlosigkeit des Lebens zu metaphorischer Aussage. Büchner bestreitet die Möglichkeit einer Aussöhnung der Gegensätze. Er wendet sich weg vom Pathos der Unendlichkeit des Geistes und hin zur Endlichkeit des individuellen Menschen und seiner gegenwärtigen Situation. In der anti-idealistischen, anti-teleologischen Darstellungsweise haben sein Weltbild wie sein Realismus ihren adäquaten formalen Ausdruck gefunden. Wenn der ohnehin noch immer kontroverse Realismus-Begriff überhaupt sinnvoll auf die Büchnersche Dichtung angewendet werden soll, dann muss er ausdrücklich als ein die idealistische Kunstform negierender spezifiziert werden, sowohl in Fragen des Gehalts und der Motive wie auch der Struktur und des Stils (Antithetik, additive Reihung, offene Form). Büchners Tendenzen zur satirischen Entlarvung und Darstellung einer sinnlosen Welt stehen in engster Beziehung zu seinem realistischen Stilwillen. Was Büchner mit den späteren Realisten verbindet, ist einerseits die Ablehnung idealistischer Konstruktionen und die Hinwendung zur zeitgenössischen Wirklichkeit, andererseits die problematische Forderung nach einer 'objektiveren' Darstellung, die sich aber, wie Brinkmann in seinen Untersuchungen aufzeigte, letztlich als entschiedene, wenn auch meist unbewusste Subjektivierung der Wirklichkeit vollzieht. Büchner ist jedoch weniger ein früher Realist als ein Wegbereiter der Moderne, nicht nur auf dem Gebiet des Dramas, sondern auch

in der erzählenden Dichtung. Er gestaltet bereits jene neuen Möglichkeiten des Bewusstseins, die erst viel später zum Durchbruch kamen und noch das heutige Denken bestimmen. Man hat nicht zuletzt darin seine erstaunliche Modernität und Aktualität zu sehen. Wilhelm Emrich ist daher zuzustimmen, wenn er in Büchners Dichtung "in Form und Gehalt konzentriert bereits alle wesentlichen Aufbauelemente" erblickt, "die die moderne Dichtung des 20. Jahrhunderts konstituieren."[25]

ANMERKUNGEN

KAPITEL I

[1]Hans Mayer, Georg Büchner und seine Zeit, 2. Aufl. (Berlin, 1960), S. 441-445.

[2]Evelyn Antonsen Albinson, "Georg Büchner and Wolfgang Borchert: A Comparative Study" (Diss., Univ. of Minnesota, 1968); Peter Klaus Jansen, "Die Ironie und das Verhältnis zur Wirklichkeit im Werk Georg Büchners" (Diss., Univ. of Illinois, 1968); David G. Richards, "The Works of Georg Büchner: A Study in Form and Meaning" (Diss., Univ. of Calif., Berkeley, 1968); Henry Jacques Schmidt, "Satire, Caricature and Perspectivism in the Works of Georg Büchner" (Diss., Stanford Univ., 1968).

[3]Werner Schlick, Das Georg Büchner-Schrifttum bis 1965. Eine internationale Bibliographie (Hildesheim, 1968). Leider ist diese Bibliographie nicht immer verlässlich; bei der Benutzung wurden Ungenauigkeiten festgestellt.

[4]Georg Büchner, Sämtliche Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar hrsg. von Werner R. Lehmann, Hamburger Ausgabe in vier Bänden (Hamburg: Wegner Verlag, 1967 ff.; Lizenzausgabe: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt).
Band I: Dichtungen und Übersetzungen mit Dokumentationen zur Stoffgeschichte (Darmstadt, 1967).
Band II: Vermischte Schriften und Briefe (Darmstadt, 1971).
Nach dieser Ausgabe wird zitiert. Die Belege werden jeweils in Klammern nach den Zitaten gegeben, wobei sich die römischen Ziffern auf den Band, die folgenden arabischen Zahlen auf Seite und Zeile beziehen. Zitate aus anderen Editionen werden als solche kenntlich gemacht.

[5]Diese Ansicht vertritt Rudolf Majut in seiner Rezension von Gerhart Baumanns Monographie [Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt (Göttingen, 1961)] in Germanistik, III (1962), 270 f.

[6]Werner Lehmann, "Prolegomena zu einer historisch-kritischen Büchner-Ausgabe", in Gratulatio. Festschrift für Christian Wegner zum 70. Geburtstag (Hamburg, 1963), S. 190 f. (zitiert als Lehmann 1963); ausserdem: Textkritische Noten. Prolegomena zur Hamburger Büchner-Ausgabe (Hamburg, 1967), S. 5 f. (zitiert als Lehmann 1967).

[7]Georg Büchner, Sämtliche Werke und Briefe, auf Grund des handschriftlichen Nachlasses Georg Büchners hrsg. von Fritz Bergemann (Leipzig, 1922); zitiert als Bergemann 1922. Nur diese erste Ausgabe ist eine "kritische"; die darauf folgenden Auflagen sind lediglich Leseausgaben unter dem Titel Werke und Briefe. Gesamtausgabe. Die wichtigste letzte Auflage ist die siebente (Wiesbaden, 1958); zitiert als Bergemann 1958. Diese Leseausgaben bieten einen konstruierten,

kontaminierten Woyzeck-Text von 24 Szenen, während--ausser den drei Vorstufen--nur eine aus 17 Szenen oder Szenenfragmenten bestehende "Vorläufige Reinschrift" überliefert ist. Vgl. zu dem ganzen Problem auch die jüngste kritische Edition im Insel-Verlag: Georg Büchner, "Woyzeck". Texte und Dokumente, hrsg. von Egon Krause (Frankfurt a.M., 1969).

[8]Horst Oppel, "Stand und Aufgaben der Büchner-Forschung", Euphorion, XLIX (1955), 91-109; Richard Thieberger, "Situation de la Büchner-Forschung", EG, XXIII (1968), 255-260; 405-413; zitiert als Thieberger 1968.

[9]Ingeborg Martha Hogh Baumgartner, "Georg Büchner in Secondary Literature: 1835-1965" (Diss., Univ. of Michigan, 1970).

[10]Peter Hasubek, "'Ruhe' und 'Bewegung'. Versuch einer Stilanalyse von Georg Büchners Lenz", GRM, N.F. XIX (1969), 33-59.

[11]Kurt Voss, "Georg Büchners Lenz. Eine Untersuchung nach Gehalt und Formgebung" (Diss., Bonn, 1922). Auf Anfrage teilte die Universität Bonn mit, dass diese Dissertation derart beschädigt ist, dass sie weder verliehen noch kopiert werden konnte. Nur der gedruckte "Auszug", eine achtseitige Zusammenfassung, war mir zugänglich; danach wird zitiert.

[12]Georg Büchner, Gesammelte Schriften, in zwei Bänden hrsg. von Paul Landau (Berlin, 1909). Die Lenz-Studie befindet sich in I, 104-123.

[13]Hermann Pongs,"Ein Beitrag zum Dämonischen im Biedermeier", Euphorion, XXXVI (1935), 241-261; mit geringfügigen Änderungen wiederabgedruckt als "Büchners Lenz" im Kapitel IV "Die Novelle und das Dämonische", Das Bild in der Dichtung, Bd. II: Voruntersuchung zum Symbol, 2. Aufl. (Marburg, 1963), S. 254-265 und 697 (hiernach wird zitiert).

Diese Version hat Wolfgang Martens zusammen mit den Lenz-Studien von Landau und Viëtor sowie 22 anderen Forschungsbeiträgen in den Büchner-Sammelband aufgenommen: Georg Büchner, hrsg. von Wolfgang Martens, 2. Aufl., Wege der Forschung, Bd. LIII (Darmstadt, 1969), S. 138-148; ausserdem eine "Schlussbemerkung" von Pongs (S. 149 f.). Der Sammelband wird im folgenden zitiert als Martens, W.d.F..

Pongs zitiert noch 1963 nach einem veralteten, ungenannten Text, grundsätzlich ohne Beleg. Für "die Sünde wider den heiligen Geist stand vor ihm" (Lehmann I 94,15f.) hat Pongs "die Sünde und der Heilige Geist standen vor ihm" (S. 262), was Bergemann schon 1922 emendierte. Erst der Wiederabdruck im Sammelband hat die korrekte Lesung, wodurch aber das Argument von Pongs (das Auseinanderfallen von Triebnatur und Geistnatur in den "ewigen Zwiespalt"), das die zitierte Stelle illustrieren sollte, zerstört wird.

[14]Karl Viëtor, "Lenz, Erzählung von Georg Büchner", GRM, XXV (1937), 2-15; ebenfalls in Martens, W.d.F., S. 178-196, und, mit kleinen Änderungen, in Viëtors Monographie Georg Büchner. Politik. Dichtung. Wissenschaft (Bern, 1949), S. 159-173 (hiernach wird zitiert). Viëtors Monographie ist im wesentlichen eine Zusammenfassung von bereits früher publizierten Artikeln, die bis 1933 zurückreichen. Nach Hans Mayer spiegelt sich in dieser "stark additiven Komposition" das Büchner-Bild

Viëtors, "das ausdrücklich einer Einheitsdeutung und geschichtlichen Ursachenforschung aus dem Weg geht, um die Gestalt Büchners, wie bereits am Untertitel abzulesen ist, in die Sonderbereiche Politik, Dichtung, Wissenschaft auseinanderzulegen" (S. 448).

[15]Wilhelm Lenz, "Untersuchungen zur Sprache und zum Weltbild Georg Büchners" (Diss., Köln, 1949)[zum Weltbild Büchners macht Lenz jedoch keine Aussagen]; Fritz Heyn, "Die Sprache Georg Büchners" (Diss., Marburg, 1955); Hans-Peter Herrmann, Stilstudien zur dramatischen Zeit und Sprache Georg Büchners (Diss., Freiburg/Br., 1955); zitiert als Herrmann 1955.

[16]Hans-Peter Herrmann, "'Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg.' Zur Textgestalt von Georg Büchners nachgelassener Erzählung", ZDP, LXXXV (1966), 251-267; zitiert als Herrmann 1966.

[17]Vgl. bes. den Lenz-Aufsatz von Herbert Fellmann (s. Anm. 31). Herrmanns Ergebnis lautet: "Büchners Text ist ein Fragment. Wir sollten ihn als Fragment mit der ihm eigenen Vollendung annehmen" (S. 267).

[18]Peter Schmid, Georg Büchner. Versuch über die tragische Existenz (Bern, 1940). Vgl. auch die Anm. 13 zu Kap. V.

[19]Ernst Johann, Georg Büchner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, 5. Aufl., rowohlts monographien, Bd. 18 (Hamburg, 1968); 1. Aufl.: 1958.

[20]Ludwig Büttner, Büchners Bild vom Menschen, (Nürnberg, 1967).

[21]Mario Carlo Abutille, Angst und Zynismus bei Georg Büchner, Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 40 (Bern, 1969).

[22]Arthur H. J. Knight, Georg Büchner, Modern Language Studies (Oxford, 1951). Büchner wird als typisch un-deutscher Dichter begriffen.

[23]Herbert Samuel Lindenberger, Georg Büchner, Crosscurrents/Modern Critiques (Carbondale, Ill., 1964).

[24]Joseph Peter Stern, "A World of Suffering: Georg Büchner", Reinterpretations. Seven Studies in Nineteenth-Century German Literature (London, 1964), S. 78-155.

[25]Roy C. Cowen, "Identity and Conscience in Büchner's Works", GR, XLIII (1968), 258-266. Den Verlust der Identität bei Lenz mag man zugestehen, aber wohl kaum den des Gewissens.

[26]Zu Richards s. Anm. 2; William Charles Reeve, "Materialistic and Realistic Elements in the Works of Georg Büchner" (Diss., Cornell Univ., 1970).

[27]Helmut Krapp, Der Dialog bei Georg Büchner, 2. Aufl., Literatur als Kunst (München, 1970); 1. Aufl.: Darmstadt, 1958. Im Jahr zuvor hatte

Manuel Rainoird Büchners Lenz in einem Kurzreferat behandelt: M. R., "Lenz", Paru. Revue de l'actualité littéraire, intellectuelle et artistique, XII (1957), 140-142. Er deutet die Erzählung als experimentelle Reise "aux confins de l'impossible" (S. 141).

[28]Gerhart Baumann, "Georg Büchner: Lenz. Seine Struktur und der Reflex des Dramatischen", Euphorion, LII (1958), 153-173. Diesen Aufsatz hat Baumann mit einigen Zusätzen und stilistischen Veränderungen in seine Monographie aufgenommen: Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt (Göttingen, 1961). Nach dieser Ausgabe wird zitiert.

[29]Vgl. dazu seine Bemerkung zum "offenen" Schluss: "Der Ausgang des Lenz erscheint aber noch aufschlussreich in anderer Hinsicht; keine Bewegung gelangt hier an ihr Ziel, nichts wird nur von daher belebt oder gehalten; keineswegs schliesst das Ende erst alles zur perspektivischen Ordnung zusammen" (S. 143).

[30]Benno von Wiese, "Georg Büchner: Lenz", Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen, II (Düsseldorf, 1962), 104-126; zitiert als B. v. Wiese 1962. Das Zitat steht auf S. 105.

[31]Herbert Fellmann, "Georg Büchners Lenz", Jahrbuch der Wittheit zu Bremen, VII (1963), 7-124; das Zitat findet sich S. 15.

[32]Das Hauptanliegen Fellmanns spiegelt sich schon in der Gliederung seiner Arbeit, die wiederum die angebliche Gliederung der Erzählung spiegelt: das Aufzeigen einer progressiven Entfaltung (Prolog: der Bedrohte; 1. Erzählabschnitt: der Befreite; 2. Erzählabschnitt: der Geschwächte; 3. Erzählabschnitt: der Verdammte; Epilog: der Entleerte).

[33]Fritz Martini, "Nachwort [zum Lenz]", in Klassische deutsche Dichtung, Bd. VI: Romane und Erzählungen, hrsg. von Fritz Martini und Walter Müller-Seidel, 5. Aufl. (Freiburg, Basel, Wien, 1969), S. 585-591.

[34]Heinz Peter Pütz, "Büchners Lenz und seine Quelle. Bericht und Erzählung", ZDP, LXXXIV (1965), Sonderheft "Moderne deutsche Dichtung", S. 1-22; John J. Parker, "Some Reflections on Georg Büchner's Lenz and Its Principal Source, the Oberlin Record", GL&L, XXI (1967-68), 103-111.

[35]Johannes Anderegg, "Das Problem des Erzählers (Büchner)", in Leseübungen. Kritischer Umgang mit Texten des 18. bis 20. Jahrhunderts (Göttingen, 1970), S. 21-34.

[36]Erna Kritsch Neuse, "Büchners Lenz. Zur Struktur der Novelle", GQ, XLIII (1970), 199-209.

[37]Neuse wendet sich gegen Hellmuth Himmel, Geschichte der deutschen Novelle, Sammlung Dalp, Bd. 94 (Bern & München, 1963), der den Lenz zum Typus der "Halbnovelle" gerechnet hatte (S. 152). Himmels Einordnung ist jedoch nur eine provisorische Bestimmung, denn er hegt Zweifel, ob Lenz tatsächlich eine Novelle ist, sodass sich eine Auseinandersetzung erübrigt. Neuses eigene Novellendefinition ist selbst problematisch,

zumindest einseitig. Sie behauptet: "Wie für das klassische Drama so ist auch für die Novelle die geschlossene Form charakteristisch . . .", also mit eindeutigem Anfang und Ende (S. 199).
Es scheint indessen wenig ergiebig, darüber zu streiten, ob Lenz eine "Novelle" mit oder ohne Wendepunkt oder einer "unerhörten Begebenheit" ist (so nach Fellmann, S. 46), zumal diese gattungstypologischen Probleme noch nicht geklärt sind; vgl. dazu Karl Polheim, Novellentheorie und Novellenforschung. Ein Forschungsbericht: 1945-1964, Referate aus DVLG (Stuttgart, 1965), und Hans Hermann Malmede, Wege zur Novelle. Theorien und Interpretation der Gattung Novelle in der deutschen Literaturwissenschaft, Sprache und Literatur, Bd. 29 (Stuttgart, 1966). Darüber hinaus assoziert die Bezeichnung "Novelle" allzu leicht die Definition Goethes. Aus diesen Gründen wird in der vorliegenden Arbeit dieser Begriff gemieden und dafür die neutralere Bezeichnung "Erzählung" verwendet.

[38]Albrecht Schöne, "Interpretationen zur dichterischen Gestaltung des Wahnsinns in der deutschen Literatur" (Diss., Münster, 1952), S. 28-58.

[39]Jansen, s. Anm. 2. Diese Dissertation umfasst 839 Seiten.

[40]Jansen übernimmt diesen Ironie-Begriff von Fritz Brüggemann, Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment (Jena, 1909). Den gleichen Begriff verwendete schon Max Zobel von Zabeltitz, Georg Büchner. Sein Leben und Schaffen, Bonner Forschungen, N.F. Bd. 8 (Berlin, 1915), S. 103 ff., ohne dass dies Jansen anmerkt.

[41]Diese Beobachtung ist aber von Volker Klotz übernommen: Geschlossene und offene Form im Drama, Literatur als Kunst (München, 1960), S. 106.

[42]Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 2. Aufl. (Tübingen, 1965), S. 94.

[43]Hans Eichner, "Dichterische Absicht und literarische Deutung", in Psychologie in der Literaturwissenschaft. Viertes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur, 1970, hrsg. von Wolfgang Paulsen (Heidelberg, 1971), 56-78; s. bes. S. 66 f.

[44]Heinz Ide in seiner Rezension von Baumanns Büchner-Monographie, Mitteilungen des Deutschen Germanisten-Verbandes, IX (1962), Heft 3, S. 43.

[45]Damit soll weder die Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks noch die Stellenwertigkeit poetischer Aussagen bezweifelt werden. Diese Grundthese der Werkimmanenz scheint jedoch bei etlichen ihrer Anhänger in Vergessenheit zu geraten, wenn sie das Kunstgespräch im Lenz als eingeschobenes ästhetisches Bekenntnis Büchners bestimmen.

[46]Walther Killy, Wirklichkeit und Kunstcharakter, Neun Romane des 19. Jahrhunderts (München, 1963).

[47]Erwin Leibfried, Kritische Wissenschaft vom Text. Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie (Stuttgart, 1970): Es könnte natürlich nicht von Killy verlangt werden, zu sagen, was das Wirkliche denn sei, wohl aber, was in seiner Untersuchung darunter verstanden wird. "Ir-

gend etwas muss doch gemeint sein, und auch irgend etwas Bestimmtes, denn sonst wäre Wirklichkeit z.B. gleich Nicht-Wirklichkeit: das aber soll gerade nicht der Fall sein" (S. 214).

[48] Richard Brinkmann, Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts, 2. Aufl. (Tübingen, 1966); vgl. S. 87 sowie die Einleitung zu dieser Auflage, S. ix.

[49] Vgl. dazu die Ausführungen von Wilhelm Weischedel in seinem Vortrag "Die Frage nach der Wirklichkeit", Wirklichkeit und Wirklichkeiten. Aufsätze und Vorträge (Berlin, 1960), 118-141: "So ist zum Beispiel für den, der nicht lesen kann, ein Buch zwar eine 'Realität', nämlich als ein faktisches, nicht geträumtes Ding, aber doch keine 'Wirklichkeit', sofern es, nämlich als Buch, für ihn, den des Lesens Unkundigen, nicht da, nicht wirksam anwesend ist" (S. 119).

KAPITEL II

[1] Lehmann 1967, Anm. 26, S. 69.

[2] August Stöber, Der Dichter Lenz und Friedericke von Sesenheim. Aus Briefen und gleichzeitigen Quellen; nebst Gedichten und Anderm von Lenz und Göthe (Basel, 1842), Anm. zu S. 11: "Dieser . . . Aufsatz bildet die Grundlage der leider Fragment gebliebenen Novelle Lenz meines verstorbenen Freundes Georg Büchner. Er trug sich schon in Strassburg lange Zeit mit dem Gedanken, Lenz zum Helden einer Novelle zu machen, und ich gab ihm zu seinem Stoffe alles, was ich an Handschriften besass."

[3] Hier ist Richard Thieberger (1968) zu berichtigen (S. 407, Anm. 30). Landau druckt die Edition von 1839, mit geringfügigen Änderungen, führt aber als biographischen Beleg beide Drucke an, ohne zu spezifizieren.

[4] Bergemann 1922, S. 678.

[5] Bergemann 1922, S. 681-685 und 783. Auch dieser Auszug bringt nicht einmal den gesamten Schlussteil des Tagebuchs. Als Vorlage diente offensichtlich der Druck von 1839, obgleich Bergemann dies nicht vermerkt. Der Auszug wurde in allen folgenden Auflagen unverändert beibehalten.

[6] Herbert Thiele, "Georg Büchners Lenz als sprachliches Kunstwerk. Gedanken zu einer Behandlung in der Prima", DU, VIII (1956), Heft 3, S. 59-70. Der Abdruck des Oberlin-Tagebuchs basiert auf der Stöberschen Edition von 1842 und erfolgt angeblich in "unveränderter Schreibweise" auf S. 63-70. Das literaturwissenschaftliche Verdienst Thieles beruht in dem Verfügbarmachen dieser wichtigsten Lenz-Quelle, deren Wiederver-

öffentlichung schon lange zu einem Desiderat der Büchner-Forschung geworden war. Es muss aber noch angemerkt werden, dass R. Weichbrodt bereits 1920 Oberlins Aufzeichungen "etwas gekürzt" in einer psychiatrischen Studie veröffentliche: "Der Dichter Lenz. Eine Pathographie", Archiv für Psychiatrie und Nerven-Krankheiten, LXII (1920), 165-175 [wohl nach Stöber 1842]. Die Literaturwissenschaft hat hiervon jedoch keine Notiz genommen.

7 Richard Thieberger, Georges Büchner: La mort de Danton. Publiée avec le texte des sources et des corrections manuscrites de l'auteur (Paris, 1953); Adolf Beck, "Unbekannte französische Quellen für Dantons Tod von Georg Büchner", JFDH, XXII (1963), 489-538.

8 Georg Büchner, "Leonce und Lena" and "Lenz", hrsg. von M. B. Benn (London, 1963); Appendix II, S. 63-73. Benn gibt keinen Beleg für seine Vorlage; er zitiert offensichtlich nach Stöber 1839, wie Bergemann (beide Textwiedergaben haben jedoch einige unerklärliche Abweichungen).

9 Lehmann bietet einen für Studienzwecke besonders nützlichen Paralleldruck von Oberlins Aufzeichnungen und Büchners Lenz im Anhang zu Band I der Hamburger Ausgabe, S. 436-483. Als Vorlage dient Lehmann, wie schon Thiele, die Stöbersche Edition von 1842, jedoch unterlässt Lehmann die bibliographische Angabe. Es ist damit zu rechnen, dass dieser Beleg im 3. Band ("Lesarten und Kommentare") gegeben wird.

10 Vgl. dazu Heinz Peter Pütz, S. 2.

11 Parker ignoriert die bisherige Forschung, unter anderem die thematisch so verwandte Arbeit von Pütz.

12 August Stöber besorgte also drei Editionen der Oberlin-Aufzeichnungen:

1) "Der Dichter Lenz". Mittheilungen von August Stöber im Morgenblatt der gebildeten Stände (Stuttgart), Nr. 250 und 251 (19. und 20. Okt. 1831), S. 997 und 1001-1003 (in den weiteren Nummern folgen Lenz-Briefe an Salzmann, die Stöber auch in den beiden folgenden Veröffentlichungen abdruckt).
2) "Der Dichter Lenz im Steinthale", Erwinia - Ein Blatt zur Unterhaltung und Belehrung (Strassburg), 2. Jahrg., Nr. 1, 2 und 3 (5., 12. und 19. Jan. 1839), S. 6 ff.
3) Die Monographie von 1842 (s. Anm. 2).

Die beiden Abdrucke von 1839 und 1842 sind bis auf einige geringe stilistisch-morphologische Abweichungen identisch (vgl. dazu Thieberger 1968, S. 406) und nach Stöbers Angabe "aus Oberlin's Papieren gezogen und ohne Veränderung abgedruckt" (Stöber 1842, Anm. S. 31). Die philologische Sorgfalt Stöbers kann an Hand der bestehenden Unterschiede angezweifelt werden. Die bisherigen Nachdrucke der Büchner-Forschung benutzen als Vorlage diese Gesamtedition Stöbers, mit Ausnahme von Thiele unterbleiben allerdings die genauen bibliographischen Hinweise

auf die abgedruckte Version (Landau, Bergemann und Benn scheinen dem Druck von 1839 zu folgen, Weichbrodt, Thiele und Lehmann der Monograhie von 1842; es bestehen jedoch auch leichte Unterschiede zwischen Landau, Bergemann und Benn einerseits und Weichbrodt, Thiele und Lehmann andererseits, so dass von den sechs verschiedenen Auszügen und Abdrucken nicht einmal zwei einen idententischen Text haben).

Bei der 'Erstveröffentlichung' von Oberlins Aufzeichnungen im Stuttgarter Morgenblatt handelt es sich nur um eine kurze, mit wenigen direkten Quellenauszügen durchsetzte Inhaltsangabe. Im ganzen sind die "Mittheilungen" Stöbers als biographische Ergänzungen zu den spärlichen und mitunter falschen Angaben der Tieckschen Lenz-Ausgabe von 1828 gedacht ("sie enthalten Notizen über des Dichters Leben und Ergänzungen zu Tiecks wenigen Angaben" [S. 997]).

So berechtigt der kritische Einwand Thiebergers auch ist (S. 406), so muss dennoch erinnert werden, dass sowohl Landau (I, 110) als auch Bergemann (im "Nachwort") und Benn (S. xxii) zumindest auf diese "Mittheilungen" Stöbers hinweisen. Es ist jedoch im Falle Benns stark zu bezweifeln, dass er selbst diese Quelle eingesehen hat, denn S. 87 kritisiert er Bergemanns Lesung "Jänner" im Hinblick auf Oberlins "Januar" (nach Stöber 1839/1842). Im Morgenblatt verwendet Stöber dagegen dort, wo er ausdrücklich von Oberlins Aufzeichnungen spricht, zweimal hintereinander "Jänner", das letztere sogar als angebliche Form Oberlins: "Den 20sten Jänner 1778 kam er hierher" (S. 1002), während er an anderer Stelle immer "Januar" verwendet (vgl. S. 997 und 998!) [in der Monographie von 1842 benutzt Stöber im Kapitel "Lenz im Elsass" ebenfalls die Form "Jänner 1778"]. Büchner hat mit grosser Wahrscheinlichkeit diesen Aufsatz Stöbers gekannt (neben dem Manuskript Oberlins), jedoch keineswegs die beiden späteren Drucke. Damit wäre zumindest auch die Form "Jänner" legitimiert (gegenüber Lehmanns Entscheidung für "Januar"), obzwar man argumentieren könnte, dass Stöber in den späteren Drucken philologisch exakter vorgeht ("Aus Oberlin's Papieren gezogen und ohne Veränderungen abgedruckt"). Oder ersetzt er jetzt nur eine veraltete Form Oberlins, ohne dies konsequent auf die Bezeichung "Hornung" auszudehnen? Büchner selbst verwendet in seinen Briefen weder Jänner noch Hornung.

[13] Trotz intensiver Nachforschungen konnte das Manuskript dieser Aufzeichnungen Oberlins bisher nicht aufgefunden werden, obgleich nach der Information Thiebergers die Strassburger Stadtbibliothek inzwischen eine Kopie des Journal d'Oberlin erworben hat (Thieberger 1968, S. 408). - Persönliche Nachforschungen im Oberlin-Museum zu Waldersbach waren ebenfalls erfolglos.

[14] Louis F. Helbig, "Zitatprobleme und Historische Wahrheit in Georg Büchners Drama Dantons Tod" (Diss., Waterloo, 1969). Nach Helbig besteht dieses Drama nicht zu einem Sechstel, sondern zu einem Fünftel aus Zitatmontagen und -integrationen (S. 248 f. [Anm. 25 zu S. 108]).

[15] "Für andere Werke, den Lenz und Woyzeck, lässt sich eine verbindliche Relation nicht angeben, da diese Dichtungen Fragmente geblieben sind und sich nie vollständig von der stoffgeschichtlichen Vorlage abgehoben haben" (Lehmann 1967, S. 8).

[16]Nach Weichbrodts Forschungen ist der Rufname von Lenz nicht Reinhold, sondern "Jacob".

[17]Das Gedicht beginnt: "Ein wohlgenährter Kandidat . . . ." Büchner zitiert die Zeilen 13 bis 20 aus der ersten und die ganze letzte Strophe. Man nimmt an, dass er dabei aus dem Gedächtnis zitiert, da er Zeile 20 fälschlich als "Er immer, immer wieder kam" wiedergibt; es könnte sich hier aber auch um einen "typischen Perseverationsfehler" beim Abschreiben handeln, wie ihn Lehmann in den Noten beschreibt (1967, S. 47), denn zwei Zeilen darüber heisst es ganz ähnlich "Er immer, immer vor ihr stand". - Hans Mayer ist überzeugt, dass sich Büchner schon in der Schulzeit mit Lenz beschäftigte (S. 261 f.), dass er aber den Bericht Oberlins erst im Sommer 1835 kennenlernte (S. 264).

[18]"Waldbach" war der offizielle Name des Steinthal-Dorfes während der Zeit des älteren Oberlin, der beiden Stöber und Büchners (vgl. dazu I 466,42f. der Lehmann-Ausgabe). Heute heisst das Dorf wieder "Waldersbach", wie es auch in Oberlins Aufzeichnungen genannt wird.

[19]Brief an Minna Jaeglé vom 14. September 1837: Charles Andler, "Briefe Gutzkows an Georg Büchner und dessen Braut", Euphorion, Ergänzungs-Heft III (1897), 192.

[20]O. F. Gruppe, Reinhold Lenz: Leben und Werke (Berlin, 1861), S. 12. Oberlin war aber schon 1826 gestorben. Pfarrer Jaeglé hatte ihm die Leichenrede gehalten. Gruppe, der im Gegensatz zu Stöber nachweisen will, dass die wahre Ursache von Lenz' Wahnsinnsausbruch die unglückliche Liebe zur Baronesse Adelaide von Waldner gewesen sei, erlaubt sich später eine kuriose Anmerkung: "Der auch bei Stöber abgedruckte Bericht war zuerst in einem Strassburger Journal, der Erwinia 1839 Seite 6, gedruckt. Georg Büchner wollte daraus eine Novelle machen, wurde aber durch den Tod darin unterbrochen. Es ist insofern weniger zu beklagen, als man damals hinsichtlich der Ursache des Wahnsinns auf falscher Fährte war" (S. 107).

[21]"Lenz. Eine Reliquie von Georg Büchner", Telegraph für Deutschland, II (1839), 72. - Zur gleichen Zeit, ebenfalls im Januar, erschien Stöbers Veröffentlichung der Oberlin-Aufzeichnungen in der Erwinia!

[22]Hofmeister V, 10: "Es muss ja Ärgernis kommen, doch wehe dem Menschen, durch welchen Ärgernis kommt" (Tieck, I, 75); Danton II, 5: "es muss ja Aergerniss kommen, doch wehe dem, durch welchen Aergerniss kommt" (I 41,26f.) und schon vorher fast wörtlich im Brief an die Braut (nach dem 10. März): "es muss ja Aergerniss kommen, aber wehe dem, durch den es kommt" (II 426,5f.). Bei beiden Autoren handelt es sich darüber hinaus um ein Bibelzitat.

[23]Hier nur eine vermutete neue Beeinflussung. Bergemann glaubt in dem Ausdruck "Algebraisten im Fleisch" (Danton, II, 1) eine Reminiszens Büchners aus Lenz' Zerbin zu erkennen (im "Register" der Ausgaben). Tieck druckte diese Erzählung aus dem Jahre 1776 zwar ab, aber der

thematische Kontext macht eine solche Beeinflussung unwahrscheinlich. Eher handelt es sich hier um eine Kritik der philosophischen Gewissheit, ausgelöst durch Büchners nachweisliche Auseinandersetzung mit Spinoza (vgl. den Brief an A. Stöber vom 9. Dez. 1835 und überhaupt den Danton): in seinen späteren philosophischen Anmerkungen zu Descartes und Spinoza sieht er gerade im Bestreben nach mathematischer Gewissheit die Grundintention und das gleichzeitige Unvermögen dieser Philosophie (vgl. zu Descartes: "Das Beispiel des Mathematikers hat den Neid des Philosophen erregt" [II 137,27f.], und zu Spinoza: "Der Spinozismus ist der Enthusiasmus der Mathematik" [II 270,38]). Gegen diesen philosophischen Hintergrund erlangt das resignierende Wort Camilles, "wie lange sollen wir Algebraisten im Fleisch beym Suchen nach dem unbekannten, ewig verweigerten X unsere Rechnungen mit zerfezten Gliedern schreiben?", eine besonders akzentuierte Bedeutung.

[24] Um das Nachschlagen zu erleichtern wird nach der leicht zugänglichen modernen Ausgabe von Titel und Haug zitiert: Werke und Schriften (Stuttgart, 1966-67), I, 329-362.

[25] Eine weitere Beeinflussung durch den Neuen Menoza ist ebenfalls möglich; vgl. Bürgermeister Zieraus naiv-derbe Abfertigung der "schönen" --im Sinne von 'verschönten'--Natur: "was geht mich deine schöne Natur an? . . . willst unsern Herrgott lehren besser machen?" (Titel/Haug, II, 117).

[26] Dichtung und Wahrheit, Hamburger-Ausgabe, Band IX: das Zitat S. 497 f., die Erwähnung des Apoll von Belvedere S. 501.

[27] "Lenz oder die Alternative", in Werke und Schriften, hrsg. von Titel und Haug, II, 795-827.

[28] Abadonna für das hebräische Abaddon (= Verderber); Bezeichnung des Engels, der über den Abgrund, den Ort des Verderbens, herrscht (vgl. Offenb. IX, 11).

[29] Abgedruckt von Weichbrodt, S. 175 f. Es ist zwar denkbar, aber unwahrscheinlich, dass Büchner diesen Brief kannte (immerhin erwähnt Stöber in den "Mittheilungen", dass Lenz später auch Pfeffel besuchte, und auf diesen Besuch bezieht sich Pfeffel am Schluss seines Briefes). Auf Grund seiner stofflichen Bedeutung wird er hier nochmals mitgeteilt. Es gilt zu erinnern, dass Pfeffels Bericht aus zweiter Hand kommt und gegenüber Oberlin leichte Veränderungen und Übertreibungen aufzeigt.

"Nun hört, liebe Freunde! Wie Lenz wieder nach Emmendingen kam. Eine traurige Geschichte, die uns das Herz zerrissen hat. Er war, wie Ihr wisst, beim redlichen Pfarrer Oberlin in Steinthal, den Kaufmann nicht einmal von vorneher zu verstehen gegeben, dass es mit dem Kopfe des armen Menschen nicht recht stund. Indem dieser wackere Geistliche bei uns war, besuchte Lenz, der sich durch zwo Predigten und durch seinen liebreichen Umgang alle Herzen gewonnen hatte, ein totkrankes Kind, zu Bellefosse, eine halbe Stunde vom Pfarrdorfe Waldersbach.

Ungeachtet keine Hoffnung zum Aufkommen war, weissagte doch L. in einer Art von Geisterung, das Kind würde nicht sterben. Des anderen Tags ging er, vom Schulmeister Scheidecker von Waldersbach begleitet, wieder nach Bellefosse. Unterdessen geriet er in eine heftige Gemütsregung, verdoppelte seine Schritte und kam wenige Augenblicke nach dem Hinscheiden des Kindes bei der Mutter an. Er weinte laut, liess aber gleich darauf alles hinausgehen. Er ward unbemerkt beobachtet. Er tat ein lautes brünstiges Gebet, warf sich auf den Leichnam und versuchte es eine ganze Stunde lang, ihn von den Toten aufzuerwecken. Neue Gebete unterbrachen die Versuche, und als er endlich ihre Eitelkeit einsah, ging er zur Mutter. Es ist geschehen, sprach er, es ist umsonst. Hierauf bebeschuldigte er die Mutter sehr bitter, ihr Unglaube sei Schuld an der Fruchtlosigkeit des Unternehmens, ging zurück und sagte zum Schulmeister, der ihn begleitete, er, Lenz, habe das Kind vergiftet. Der Schulmeister suchte ihn zurechtzuweisen und brachte ihn zur einsamen Frau Oberlin zurück. Er schien wieder besänftigt, stürzte sich aber ein Stockwerk hoch zum Fenster hinunter, ohne sich anders als ein wenig am Arme zu beschädigen. Des andern Tages ging er zum Stadthalter von Bellefosse, gab sich als den Mörder des Kindes an, bat ihn, er möchte ihn binden. Der Schulmeister aber, den die zitternde Frau Oberlin ihm nachgeschickt, machte ihn los und brachte ihn nach Hause. Diesen Abend kam der gute Pfarrer an. Lenz bat ihn um Erlaubnis, auf sein Zimmer zu gehen. Hier schrieb er einige Briefe an Freunde, die mir der Schulmeister, der mir vor einer Stunde alles selbst erzählte, nicht zu nennen wusste. Man fand auch keine Adressen darauf. Ich vermute aber, dass Ihr und wir darunter waren. Er nahm darin Abschied von diesen Freunden, und nach einer halben Stunde hörte der Pfarrer einen gewaltsamen Fall vor dem Fenster. Er lief hinaus und fand Lenzen unbeschädigt, der sich zum zweiten Male heruntergestürzt hatte. Nun ward er von 4 Mann bewacht, weil 3 nicht hinreichten, ihn in seiner Raserei zu halten, welche sich verdoppelte, so oft er eine weibliche Stimme hörte. Die arme Frau Pfarrerin, eine Frau von vielen Verdiensten, welche im siebenten Monat ihrer Schwangerschaft ist, kam in Gefahr zu verunglücken und ist noch darin. Des folgenden Tags bat er wegen des Vergangenen mit tausend Tränen um Vergebung und wurde mit der grössten Mühe beredet, sich vom Schulmeister und noch zween starken Männern nach Strassburg begleiten zu lassen. Er wurde dem Herrn Röderer im Kloster empfohlen, und ging hierauf mit seinem Begleiter zum Pfarrer Studer, Oberlins Vorgänger in Steinthal. Dieses ist der würdigste Geistliche von Strassburg. Lenz warf sich vor ihm nieder und beschwor und flehte ihn, er möchte mit ihm beten. Dieser tat es, bis er vor Schmerz und Erschöpfung nicht mehr konnte, und Lenz, in Tränen gebadet, ging fort. Röderer musste ihn nach Emmendingen befördert haben, und Oberlin sandte mir heute einen Brief mit zween Augenzeugen dieser traurigen Szene. Diese erzählten mir noch, Lenz habe die Mutter des verstorbenen Kindes, ehe er zum Stadthalter gegangen, wegen des ihr erwiesenen Unglaubens kläglich um Verzeihung gebeten, und ehe er sich zum ersten Male aus dem Fenster hinausstürzte, sei er einst traufnass nach Hause gekommen, ohne sagen zu wollen, was ihm zugestossen. Nach der Hand erst habe man vermutet, er müsse ins Wasser gesprungen und wieder herausgekommen sein. Es ist uns allen bang auf seine Ankunft, doch hoffen wir, Schlosser werde ihn begleiten."

[30] Briefe von und an J. M. R. Lenz, gesammelt und hrsg. von Karl Freye und Wolfgang Stammler (Leipzig, 1918), II, 124 f.

[31] Diese Briefe sind abgedruckt bei Freye und Stammler. Es handelt sich um insgesamt fünfzehn Briefe aus der Zeit vom Juni bis Oktober 1772 (I, 17-68) und einen Brief aus der Weimarer Zeit (II, 41-43), worin Kaufmann erwähnt wird.

[32] Weimarer Ausgabe, Abt. I, Bd. 36, S. 230 f. Goethe hatte Friederike im Herbst 1779 auf der Rückreise aus der Schweiz besucht. Die Notizen dieses Konzepts hat er für Dichtung und Wahrheit jedoch nicht verwertet; erst Eckermann hat sie in die Ausgabe aufgenommen.

[33] Büchner fasst die beiden Angaben Oberlins über seine unerwartete Rückkehr (I 454 und 460) zusammen und setzt sie an die für die Lenz-Perspektive chronologisch richtige Stelle (I 461), während Oberlin zwischen beiden die Ereignisse während seiner Abwesenheit nachholt. Andererseits spaltet Büchner eine einzelne Episode auf: die direkte Rede bei Oberlin: "Bester Herr Pfarrer, können Sie mir doch nicht sagen, was das Frauenzimmer macht, dessen Schicksal mir so zentnerschwer auf dem Herzen liegt?" (I 462), erscheint einmal stoffparallel, aber zur indirekten Rede verkürzt: "Dann frug er plötzlich freundlich, was das Frauenzimmer mache" (I 463), zweitens aber auch als zeitlich frühere Frage an Oberlins Frau: "Beste Madame Oberlin, können sie mir nicht sagen, was das Frauenzimmer macht, dessen Schicksal mir so centnerschwer auf dem Herzen liegt?" (I 459). - Um weitere Belege zu ersparen, mag die hier zitierte Stelle zugleich illustrieren, wie Büchner streckenweise die Quelle ausschreibt.

[34] "Über diesen grossen Menschenfreund, den Begründer des Glücks von vielen Tausenden, dessen Namen jezt dankbar in ganz Europa erschallt, verweise ich . . . auf eine vollständige französische Biographie von seinem Zöglinge, Ehrenfried Stöber, verfasst, wovon auch ein deutscher Auszug erscheinen wird. Beide sollen . . . zu Ende dieses Jahrs (Strassburg bei Treutet & Würz) herauskommen" (S. 1002).

[35] Vgl. hierzu als gutes Beispiel folgende Parallelstelle: I 460,43 - 462,7 (Oberlin) und I 461,43 - 463,8 (Lenz).

[36] Thieberger möchte im Forschungsbericht die Bedeutung dieser grundlegenden Änderung Büchners einschränken, da sie bereits in Stöbers "Mittheilungen" vorgeformt sei: "La perspective narrative est la même chez Stöber (1831) et chez Büchner, tandisque le Journal d'Oberlin . . . est rédigé à la première personne" (S. 407). Die Beobachtung Thiebergers ist jedoch nicht richtig. Erstens besteht dort kein solcher Unterschied, wo Stöber aus dem Tagebuch Oberlins zitiert, zweitens handelt es sich an den übrigen Stellen niemals um eine mit dem Lenz "identische Perspektive", sondern um einen zusammenfassenden Bericht von Oberlins Notizen, als solcher notwendigerweise in der dritten Person.

[37] Dass auch Büchner als Erzähler ein Wegbereiter der Moderne ist,

zeigt, sich gerade in seiner Erzähltechnik. Auf die Ansätze zur 'erlebten Rede' haben zur gleichen Zeit Baumann (S. 125) und Walter Höllerer, "Georg Büchner", in Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit (Stuttgart, 1958), S. 131 [dazu Anm. 72, S. 423 f.], hingewiesen: "er rang die Hände, er rührte Alles in sich auf; aber todt! todt!" (I 93,5f.); vgl. ähnliche Stellen I 83, 2 und 83,18ff.

[38]Die Totenerweckung der Tochter des Jairus (Mark. V, 41 und Luk. VIII, 54). Die Formulierung findet sich wörtlich bei Luk. V, 23 und Matth. IX, 5. Vgl. dazu eine Parallelstelle in den Paralipomena zu Leonce und Lena: "Steh auf in deinem weissen Kleid u. schwebe durch die Nacht u. sprich zur Leiche steh auf und wandle" (I 141,26f.).

[39]Dass Büchner ein solches Bild spätestens im Sommer 1833 in Darmstadt kennenlernte, beweisen die handschriftlichen Memoiren seines französischen Freundes Muston: "Lorsque nous étions fatigués, nous allions faire une promenade . . . dans les galeries de tableaux. - Il y en a de magnifiques entre autres un Rembrandt, qui pour la pemière fois, me fit sentir la magie de la lumière. - Un Christ à Emmaüs m'a également frappé, mais je ne me souviens pas de l'auteur." Heinz Fischer, "Ein Büchner-Fund. Vorläufiger Bericht", DVLG, XLIV (1970), 578. Es ist übrigens erstaunlich, dass Büchners Lenz ebenfalls den Lichteffekt hervorhebt und den Namen des Malers nicht kennt ("ich weiss nicht von wem").

[40]Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano, dtv-Gesamtausgabe in 3 Bänden (München, 1963), III, 57. Auf die rhythmische und textliche Änderung hat zuletzt Louis-Gonthier Fink hingewiesen: "Volkslied und Verseinlage in den Dramen Büchners", DVLG, XXXV (1961), 558 f., leider jedoch nur in einer kurzen Anmerkung. Seltsamerweise schliesst Fink eine Einbeziehung der Erzählung bereits vom Titel her aus.

[41]Albrecht Schöne, S. 50. Die gleichen Zeilen erscheinen auch als Liedeinlage im Woyzeck in der letzten Szene der 'Vorläufigen Reinschrift' (H4, 17; I 181,7f.). Aus Woyzecks Angabe ("ich hab auch noch ein Heiligen . . . , es lag in meiner Mutter Bibel, und da steht: . . ." könnte man schliessen, dass es sich um ein Heiligenbild handelt ("es lag"), und dass Büchner einem solchen Bild das angeführte Zitat entnahm, ohne das Kirchenlied selbst gekannt zu haben.

[42]Fink (1961) hat eine mögliche Anregung durch Bonaventuras Nachtwachen vorgeschlagen (S. 564): "O Nacht. Nacht, kehre zurück! Ich ertrage das Licht und die Liebe nicht länger!" (Schluss der 11. Nachtwache; Reclam-Ausgabe, hrsg. von Wolfgang Paulsen [Stuttgart, 1964], S. 98). Dies ist möglich, obgleich der Kontext völlig anders ist. An Büchners Kenntnis der Nachtwachen kann wohl kaum gezweifelt werden; bei vielen Motiven lässt sich eine Übereinstimmung feststellen--für den Lenz etwa die Ahasver-Gestalt als Metapher einer verweigerten Erlösung oder die Vorstellung von einer "verrückten" Welt.

[43]Das Ausschreiben der Quelle im zweiten Teil der Erzählung muss auch hier ausgeklammert werden, da eine dichterische Adaption oder Integration sicherlich noch nicht erfolgt ist.

[44]Ganz ähnlich auch Gerhard Schmidt-Henkel, "Der kathartische Mythos: Georg Büchner", in Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert (Bad Homburg, 1967), S. 18.

[45]Der Ausdruck "gebrochenes Bewusstsein" ist von Lehmann übernommen (1963, S. 210); gemeint ist dort der weltanschauliche Bruch im Denken Büchners. In dieser Arbeit wird der Begriff ähnlich verwendet. Er bezieht sich zunächst auf Lenz, dann auf Büchner und gelegentlich auf die "Situation des nachidealistischen Menschen" allgemein, also auf dasjenige Bewusstsein, das die idealistische Position negiert. Vgl. dazu bes. Friedrich Gaede, Realismus von Brant bis Brecht (München, 1972), S. 50. Siehe auch das Werk von Karl Löwith: Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts. Marx und Kierkegaard (Stuttgart, 1941), bes. S. 43, 58 und 73 ff.

[46]Fellmann ist ein Hauptvertreter dieser "Entwicklungs"-These. In geringerem Ausmass betonen auch Fritz Heyn, Mario Carlo Abutille, Erna Kritsch Neuse und Josef Kunz, Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert, Grundlagen der Germanistik, Bd. 10 (Berlin, 1970), den progressiven Krankheitsverlauf. Vor Baumann bemerkte schon Heinz Lipmann, Georg Büchner und die Romantik (München, 1923), dass der Wahnsinn als Zustand, nicht als Entwicklung dargestellt sei (S. 97). Auch Krapp verneint jede Form von Entwicklung im Büchnerschen Werk, sowohl formal als auch thematisch (S. 117), und verweist besonders auf das typisch "Statuarische" und Büchners Vorliebe für textliche Variationen der Themen (S. 119).

[47]Karl Jaspers, Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin (München, 1949), S. 55 und 127.

KAPITEL III

[1]Baumann 1961: Oberlin ist "die ruhevolle Mitte, nach der sich der Schwerpunktlose immer wieder auszurichten sucht" (S. 124). Martini: Büchner "hat in seiner Erzählung die Gegenlage gezeigt: in der Sehnsucht von Lenz, in dem einfach-stillen Leben des Pfarrers, der Waldleute, und er hat von ihr die subjektive Wahnwelt des Lenz abgehoben" (S. 590). Richtig ist sicherlich, dass die "Gegenlage" in der "Sehnsucht von Lenz" erscheint, jedoch ist diese nicht identifizierbar mit der Existenzweise und den Erfahrungen Oberlins oder der Steinthalbauern. Viëtor, Baumann und Martini unterschätzen oder übersehen die angedeuteten Parallelen im Wirklichkeitserleben von Lenz und den übrigen Personen. Vgl. dazu auch Landau (S. 104), Schöne (S. 30), Pütz (S. 6 f.).

[2]Offensichtlich ein Druckfehler; vgl. die korrekte Form im Paralleldruck (I 469,25f.).

[3]Etwa: Lenz "rettete sich in eine Gestalt . . . und in Oberlin; seine Worte, sein Gesicht thaten ihm unendlich wohl" (I 89,25-27). Vgl. ausserdem I 82,21-25; 86,20-25; 94,28f.; 97,38; 98,22f.

[4]Fellmann, S. 83: "die Mitwelt ist schuld an dem Untergang des Helden. Oberlin hat versagt--trotz seines guten Willens." Fellmanns Interpretation steht auch hier unter dem Gesichtspunkt seiner Entwicklungsthese: Oberlin versäumt es, dem kranken Gast in wahrer Menschenliebe zu begegnen--"da vollendet sich der Zerstörungsprozess" (S. 82).

[5]Vgl. auch das frühere Gespräch über die Berührung mit dem Übersinnlichen: "Wie Oberlin ihm erzählte, wie ihn eine unsichtbare Hand auf der Brücke gehalten hätte, wie auf der Höhe ein Glanz seine Augen geblendet hätte, wie er eine Stimme gehört hätte, wie es in der Nacht mit ihm gesprochen, und wie Gott so ganz bei ihm eingekehrt, dass er kindlich seine Loose aus der Tasche holte, um zu wissen, was er thun sollte,"--und hier wechselt der Erzähler über in die Form der erlebten Rede und unterstreicht, wie sehr Lenz von dieser Naturverbundenheit angesprochen wird--"dieser Glaube, dieser ewige Himmel im Leben, dies Seyn in Gott; jetzt erst ging ihm die heilige Schrift auf. Wie den Leuten die Natur so nah trat, alles in himmlischen Mysterien; aber nicht gewaltsam majestätisch, sondern noch vertraut!" (I 83,11-20). Ernst Johann erwähnt besonders die religiösen und ökonomischen Experimente des historischen Oberlin, seine pietistisch-mystischen Tendenzen, seine Verehrung Lavaters und Jung-Stillings (was Büchner offensichtlich bekannt war). Sein Interesse für mystisches Schwärmertum trotz und neben seiner praktisch-ökonomischen Veranlagung hat sich in einer Reihe von Schriften niedergeschlagen, von denen Johann namentlich die "Berichte eines Visionärs über den Zustand der Seelen nach dem Tode" anführt (S. 132).

[6]Die Welt, die Lenz entzwei gegangen ist, ist nicht nur die Welt Oberlins und der Vogesenbauern, von der im Kontext gerade die Rede war, sondern darüber hinaus die Welt als Ganzes, so wie sie Lenz zur Wirklichkeit wird.

[7]Der Begriff des Dämonischen ist natürlich schon wirkungsgeschichtlich stark vorbelastet und daher recht problematisch. Bereits in Goethes Weltbild, wo das Dämonische bekanntlich eine zentrale Stellung einnimmt, zeigt sich eine ambivalente Deutung: einerseits als zerstörerische, a-moralische Macht jenseits von Gut und Böse (_Dichtung und Wahrheit_; _Egmont_), andererseits als mehr positives, bestimmendes Gesetz des menschlichen Charakters ("Urworte. Orphisch"). Auf Büchners Werk lässt sich der vieldeutige Begriff höchstens mit einem negativen Vorzeichen anwenden: als feindliche kosmische Macht im Zusammenhang mit einer ins Fatalistische tendierenden Weltsicht.

Hermann Pongs wendet Goethes Begriff des Dämonischen bedenkenlos auf Büchners _Lenz_ an. Der Begriff des Dämonischen wird dabei fast zu einem

Schwemmwort für das Dunkle und Unverstandene. Arthur Pfeiffer, Georg Büchner. Vom Wesen der Geschichte, des Dämonischen und Dramatischen (Frankfurt a.M., 1934), erblickt in der Gestaltung der "dämonischen Weltanschauung" den "eigentlichen Sinn" des Büchnerschen Werkes (S. 18). Aus seiner ideologischen Perspektive definiert er das Dämonische als Fusion von "Geist und vitalen Urkräften" (S. 11), historisch manifestiert in der germanischen Heroenhaltung (im Gegensatz zum jüdisch-christlichen Sklavendenken). Das Problematische von Pfeiffers Deutung zeigt sich besonders in seiner unhistorischen Einstellung sowie in seiner Benutzung von ungeklärten Gesamtformeln, die das Komplexe der Wirklichkeit vereinfachen und verzerren, was schon F. Martini in seiner Rezension kritisierte (Euphorion, XXXVI [1935], 369). Das Aufzeigen eines grundsätzlichen Gegensatzes zwischen Büchners dämonisch orientiertem Geschichtserleben und Hegels konstruktivem Geschichtsverständnis ist dagegen überzeugender.

[8]Der Nebensatz "wenn er über dieses von materiellen Bedürfnissen gequälte Seyn" ist unvollständig. Entweder müsste man ihn ergänzen (etwa: "Frieden bringen") oder das unverständliche "über" weglassen (Perseverationsfehler?), was ebenfalls einen Sinn gäbe: "wenn er dieses . . . gequälte Seyn . . . gen Himmel leiten konnte".

[9]Walter Jens, "Poesie und Medizin. Gedenkrede für Georg Büchner", Neue Rundschau, LXXV (1964), 275. Schon Pongs verweist auf diese Stilform Büchners (S. 255 f.).

[10]Zu Büchners Absatztechnik und Interpunktion macht Hans-Peter Herrmann (1966) folgende wichtige Bemerkung: "Es kommt hinzu, dass die Verschleierung von Übergängen auch inhaltlich ein wichtiges Moment der Erzählweise darstellt. Die starken Kontraste, die der Text oft enthält, werden meist nicht in der Form dialektischer Zuspitzung gebracht, sondern kommen durchweg in schlichter Reihung daher" (S. 263).

[11]Dieter E. Zimmer referiert unter der treffend gewählten Zitat-Überschrift "Er war sich selbst ein Traum" die Verfilmung von Büchners Erzählung durch Georg Moorse (Die Zeit, 18. Mai 1971, S. 11). Zimmer betont vor allem die Traumhaftigkeit und Verfremdung der Aussenwelt, den ständigen Wechsel von Wirklichkeit und Vision. Moorse demonstriert hier ein richtiges Verständnis für den Geist der Erzählung. Weniger befriedigend ist dagegen die extreme Verlangsamung, wodurch der Film das Dynamische, Hastige der Erzählung zerstört, und ausserdem die grasse, blutig-nackte Darstellung der Wahnsinnsanfälle. Das hat mit Büchners "Realismus" nichts zu tun, sondern verdeutlicht nur die Missachtung von Dantons Kritik an der Technik des Revolutionsmalers David: "die Künstler gehn mit der Natur um wie David, der im September die Gemordeten, wie sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die letzten Zuckungen des Lebens in diessen Bösewichtern" (I 37,30-34).

[12]Wenn Heinz Fischer, Acedia und Landschaft in den Dramen Georg Büchners (Diss., München, 1958), von "Landschaft" spricht, so meint er damit nicht Naturlandschaft, sondern die Weltsicht und Weltinterpretation einer Figur.

[13]Aus der Züricher Probevorlesung "Über Schädelnerven" (II 292,15f.).

[14]Der zitierte Passus unterstreicht die Eigenwertigkeit des Landschaftsbildes; dies gilt auch für solche, die hauptsächlich als Ausdrucks- oder "Seelenlandschaft" erscheinen (Alfred Biese, Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten [Leipzig, 1926], S. 216). In diesem Sinn ist Hans-Peter Herrmann zu berichtigen, der in seiner Dissertation (1955) die Eigenwertigkeit der Landschaft gegenüber ihrem Ausdruckswert negiert (Exkurs über Büchners Landschaftsdichtung, S. 148-164). Der gleiche Einwand ist gegen Wilhelm Lenz (S. 47 und 73) und Horst Oppel, Die tragische Dichtung Georg Büchners (Stuttgart, 1951), S. 29, zu machen. Vgl. dagegen Baumann, S. 138.

Wie bedeutend für Büchner die Landschaft ist, geht nicht nur aus den Dichtungen hervor (besonders Lenz und Leonce und Lena), sondern auch aus seinen Briefen. Man hat immer wieder die Schilderung der Vogesen im Brief vom 8. Juli 1833 angeführt, die nicht nur zum Massstab von Büchners eigener Naturerfahrung geworden ist, sondern auch die Landschaftsbilder im Lenz bis in stilistische Eigenheiten beeinflusst hat (s. bes. II 418,34 - 419,29).

Vergleicht man die Briefstelle mit den Landschaftsbildern der Erzählung, so zeigt sich deutlich die Hinwendung von der Landschafts-Schilderung zur darstellenden Ausdruckslandschaft, obgleich auch schon der Reisebericht auf eine dynamische Landschaftserfahrung schliessen lässt (vgl. etwa die Bewegungsverben wie "treiben", "zucken", "stürzen", "schäumen", die besonders ausgeprägt in der Erzählung auftreten). Das persönliche Erlebnis der Wanderung weitet sich aus zu einer allgemeinmenschlichen Situation. Wie geschickt Büchner die Landschaft als Ausdrucksmittel seelischer Zustände ausnutzt, erhellt sich aus der Verwendung einer winterlichen Gebirgslandschaft. Die poetische Auswertung des Winters ist, obgleich schon in Goethes Werther und Tiecks Blondem Eckbert vorgeformt, ungewöhnlich vor Büchner. Es geht ihm offenbar um die eigenartige Affinität von Wahnsinn und winterlicher Kälte und Erstarrung. Die schroffe, leblose Gebirgslandschaft steht geradezu metaphorisch für die innere Sterilität der Hauptfigur. Die Darstellung des geistig Verwirrten in der Landschaft findet sich wiederholt bei Shakespeare (etwa King Lear und Ophelia im Hamlet).

Typisch für die Büchnersche Landschaft ist die Betonung der Flächen und Linien, die Vorliebe für Wolkenbewegungen und Lichtreflexe; Stimmungsbilder und Farbeffekte fehlen nahezu gänzlich. Sein Landschaftsgefühl ist grundsätzlich antiromantisch gestimmt, obgleich er zweifellos von Goethes Werther und Jean Pauls Ausdruckslandschaften beeinflusst ist, eventuell auch von Tiecks und Hoffmanns Vorliebe für das Gespenstisch-Magische. Hans-Peter Herrmann hat in seiner Dissertation die Gemeinsamkeiten und Gegensätze ausführlich an Hand einer Werther-Stelle (14. Dezember) und einer Hesperus-Landschaft (9. Hundposttag) untersucht und als charakteristisch herausgearbeitet, dass Büchners Landschaften dämonisch-feindliche Züge aufweisen und dass die vorherrschende Dynamik nirgends zur Auflösung oder Ruhe gelangt (S. 148-164). Dem Büchnerschen Menschen ist das Aufgehen in der Natur, die Vereinigung mit dem Transzendenten unmöglich geworden; immer wieder erfährt er hier seine Einsamkeit und seine existentielle Isolierung. Die Aufhebung des funktionalen Zusammenhangs, die Vereinzelung und Steigerung isolierter Augenblicke verdeutlichen beispielhaft die grundsätzliche

Verschiedenheit von der Darstellungsweise des Werther.

Büchners Naturerfahrung ist nicht dynamisch-entelechisch im Sinne der idealistischen Philosophie und Literatur. Für ihn ist, ähnlich wie schon für Tieck, das Dynamische der Landschaft Ausdruck einer Subjektivierung der Objektwelt, die geradezu modern anmutet (vgl. etwa Maltes Ausgeliefertsein an die ihn bedrohende Dingwelt in Rilkes Roman).

[15]Es beruht auf einem Irrtum, wenn Emil Ermatinger ("Georg Büchners Persönlichkeit", JFDH, XVIII [1931], 298-313) Lenz als "Frühlingswanderer im Gebirge" beschreibt (S. 300).

[16]Vgl. etwa: "die einförmigen gewaltigen Flächen und Linien, vor denen es ihm manchmal war, als ob sie ihn mit gewaltigen Tönen anredeten . . ." (I 83,30-32).

[17]Pütz ist der Meinung, dass die stille Schneelandschaft auch beruhigend auf Lenz einwirke (S. 8). Es ist zweifelhaft, ob sich tatsächlich eine echte Beruhigung aufzeigen lässt; für Lenz gibt es ja keine Heilung, wie er selbst bemerkt (etwa I 89,19f.). Die Erscheinungsweise einer 'stillen' Landschaft ist wohl eher als konkrete Darstellung einer momentanen inneren Beruhigung zu erklären, während der Lenz die Welt 'objektiver' sieht. Überhaupt scheint für ihn die beruhigende Wirkung der Landschaft verloren gegangen zu sein; die Natur ist nicht mehr anthropomorph, sondern 'dämonisiert', ein Ort des Grauens. Dies verdeutlicht die Animalisierung der leblosen Welt: wenn das Gestein so wegsprang; der Wald sich schüttelte; der Nebel die Formen verschlang; die Wolken wie Rosse heransprengten; usw. Der expressive Charakter der Bewegungsverben lässt die Dinge ins Überdimensionale, Bedrohende wachsen. Die Dynamik der Landschaft wird intensiviert, ohne dass eine befreiende Auflösung erfolgt. Horst Meixner hat in seiner Dissertation über die "Naturalistische Natur" (Freiburg/Br., 1961) auf eine einleuchtende Parallele in der Landschaftsdarstellung von Büchner und den Naturalisten hingewiesen: "In der naturalistischen Natur existiert der Mensch in der Entfremdung", sie ist ihm nicht länger bergende Heimat (S. 242). Ähnliche Verhältnisse finden sich schon bei manchen Romantikern, bes. bei Tieck.

[18]"Ehe ich weiter gehe, will ich hier erklären, was ich unter natura naturans und natura naturata verstehe. Aus dem Vorhergehenden . . . geht schon hervor, dass wir unter natura naturans das verstehen, was in sich ist und durch sich begriffen wird oder vielmehr die Attribute der Substanz, welche eine ewige und unendliche Wesenheit ausdrücken, d.h. Gott, insofern er, als eine freie Ursache betrachtet wird. Unter natura naturata verstehe ich hingegen Alles, was aus der Nothwendigkeit der göttlichen Natur oder eines göttlichen Attributes hervorgeht, d.h. alle modi der Attribute, insofern sie als Dinge betrachtet werden, die in Gott sind und ohne Gott nicht begriffen werden können" [Scholium zur XXIX. Definition] (II 256,15-27).

[19]Vgl. dazu folgende Stelle in den Anmerkungen übers Theater: "Wir möchten mit einem Blick durch die innerste Natur aller Wesen dringen,

mit einer Empfindung alle Wonne, die in der Natur ist, aufnehmen und mit uns vereinigen" (Titel/Haug, S. 334 f.).

[20]Walter Weiss (Enttäuschter Pantheismus. Zur Weltgestaltung der Dichtung in der Restaurationszeit, Gesetz und Wandel, Innsbrucker literarhistorische Arbeiten, Bd. 3 [Dornbirn, 1962], S. 248-301) spricht von einem "enttäuschten Pantheismus".

[21]Vgl. bes. I 79,1-39. Verben: ging, rieselte, sprang, zogen, drängte, wegsprang, schüttelte, verschlang, enthüllte, setzen, hinunter klimmen, erreichen, ausmessen, warf, heranbrausten, heransprengten, durchging, kam, zog, schnitt, trieb, hineinriss, hinaufklomm, durchzogen, blitzten, ziehen, fassen, dehnte, wühlte. Präpositionen: durch, hinunter, über, herab, herauf, auf, ab, in, unter, hinter, fern, heran, dazwischen, abwärts, hinein, tief unten, durch, weit über, hin vorwärts, hinein.

[22]Bodo Rollka, Untersuchungen zur Struktur des Raumes in Georg Büchners Drama "Woyzeck" (Diss., Berlin, 1967), S. 154. - Vgl. die ähnliche Situation Woyzecks (I 169,28ff.). Danton (I 40,1ff.) und Robespierre (I 28,28ff.). stehen dagegen innen und sehen zum Fenster hinaus in die Welt; es wird damit ein Erkenntnisvorgang ausgedrückt.

[23]Wilhelm Josef Revers, Die Psychologie der Langeweile (Meisenheim a.G., 1949), S. 76. Die "zuständliche Langeweile" ist im Subjekt selbst angelegt (im Unterschied zur "gegenständlichen" Langeweile). Zur Thematik der Langeweile im Werk Büchners s. bes. die Arbeit von Gustav Beckers, Georg Büchners "Leonce und Lena". Ein Lustspiel der Langeweile, Probleme der Dichtung, Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Heft 5 (Heidelberg, 1961).

[24]Zum Thema der Ich-Verdoppelung und dem damit verbundenen Identitätsproblem vgl. z.B. Jean Pauls Siebenkäs und Titan (bes. Schoppe). Eine Bewusstseinsspaltung in ein wirkliches und ein poetisches Ich erfährt die Ophelia der Nachtwachen (14. Nachtwache).

[25]Vgl. auch Jansen, S. 213 und 817.

[26]Vgl. dazu die "Einleitung" Martin Bubers zu seiner Mystiker-Anthologie Ekstatische Konfessionen (Jena, 1909): die Ekstase ist "ihrem Wesen nach das Unaussprechliche. Sie ist es, weil der Mensch, der sie erlebt, eine Einheit geworden ist, in die keine Zweiheit mehr hineinreicht" (S. xvi).

[27]Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, hrsg. von Adolf Frisé (Hamburg, 1952), S. 77. Vgl. bes. die Wirklichkeitserfahrungen des geisteskranken Moosbrugger.

[28]Bes. Fellmann, S. 16, Johann, S. 140, und B. v. Wiese (1962), S. 107. B. v. Wiese wendet sich noch gegen die Ansicht Schönes, dass das Kunstgespräch "von der Krankheit des Redenden bestimmt" sei

(Schöne, S. 48). Schöne verweist auf die beiden holländischen Gemälde, an denen Lenz sein Kunstverständnis illustriert. Die Motive des göttlichen Leidens, des Unbegreiflichen, der einbrechenden Finsternis entsprächen deutlich den Aspekten der geistigen Erkrankung, wie sie die Erzählung realisiere. In der Sonntagsstimmung des zweiten Bildes erscheine die 'heile', von Lenz gesuchte Gegenwelt (S. 48).

[29] Wie sehr das eigene Subjekt hier im Mittelpunkt steht, verdeutlicht die Antwort von Lenz auf den Einwurf Kaufmanns im zweiten Drittel des Kunstgesprächs: in neun Textzeilen erscheint das persönliche Pronomen "ich" insgesamt neunmal, dazu noch siebenmal seine Dativ-, bzw. Akkusativform ("mir", "mich").

[30] Die "philosophische" Methode der Naturwissenschaft bemühe sich um das Auffinden eines "Grundgesetzes" der Natur, "eines Urgesetzes . . . der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt" (II 292,26-28).

[31] Auch J. M. R. Lenz bezeichnet in den _Anmerkungen_ die dichterische Darstellung wiederholt als "Bild", als "Gemälde" des Lebens.

KAPITEL IV

[1] Dass Büchner ähnliche Erfahrungen während seiner Hirnhautentzündung in Giessen machte, geht aus einer Stelle im "Fatalismus-Brief" an die Braut hervor, die nahezu als Selbstzitat in die Erzählung überging: "Ich glühte, das Fieber bedeckte mich mit Küssen und umschlang mich wie der Arm der Geliebten. Die Finsterniss wogte über mir, mein Herz schwoll in unendlicher Sehnsucht, es drangen Sterne durch das Dunkel, und Hände und Lippen bückten sich nieder" (II 426,11-15). Über das Verhältnis von persönlicher Erfahrung und poetischer Gestaltung vgl. Kap. V, 2.

[2] Anneliese Bach, "Verantwortlichkeit und Fatalismus in Georg Büchners Drama _Dantons Tod_", _Wirkendes Wort_, Sammelband III: Neuere deutsche Literatur (Düsseldorf, 1963), S. 342-354, deutet Büchners Christusbild als "die Inkarnation des mitleidenden Gottes" (S. 352).

[3] Wenn Lenz im Kunstgespräch vom "lieben Gott" spricht, der die Welt gemacht hat, wie sie sein soll, so ist dieser Terminus sicherlich nicht im christlich-theologischen Sinne zu verstehen, sondern ganz allgemein. Vgl. eine ähnliche Redewendung Büchners im Brief vom 28. Juli 1835 (II 444,21).

[4] Zunächst hatte sich Lenz noch mit verzweifelnder Kraft an eine solche Hoffnung geklammert: "Nur in Ihnen ist der Weg zu Gott" (I 94, 28f.).

[5]". . . die Welt, die er [Lenz] hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheurern Riss, er hatte keinen Hass, keine Liebe, keine Hoffnung, eine schreckliche Leere . . . . Er hatte Nichts" [Büchners Hervorhebung] (I 97,39 - 98,3).

[6]Auch Jansen interpretiert den Erweckungsversuch als eine Herausforderung an Gott, sich in seiner "absoluten Wirklichkeit" zu offenbaren (S. 207). Jansen lässt den Namen des Kindes [Friederike] aus dem Text weg (nach Bergemann 1922) und folgert, dass sich Lenz nur mit einem "namenlosen, geschlechtslosen, erloschenen Wesen" identifizieren könne (S. 208). Es ist zweifellos richtig, dass eine bedeutsame Parallele besteht zwischen dem physischen Tod des Kindes und der seelischen Erstarrung von Lenz. Inwiefern hier aber von einer 'Identifikation' gesprochen werden kann, zumal mit einem "namenlosen, geschlechtslosen" Wesen, ist nicht ersichtlich.

[7]Bei Lenz ist das Fundament des christlichen Glaubens längst eingefallen. Er nimmt die Heilige Schrift beim Wort, um durch ein Wunder das zu erwirken, was eigentlich erst das Wunder im biblischen Sinne ermöglicht: der felsenfeste Glaube.

[8]Aus der Konjunktivkonstruktion: "dass Gott . . . thue" müsste man folgenden Sinn erschliessen: Lenz bittet Gott, dass er sich ihm [Lenz] durch ein Zeichen offenbare, indem er [Gott] das Kind belebt. Eine sprachliche Glättung zum Infinitiv "thun" würde grösseres Gewicht auf die 'Mittlerrolle' von Lenz legen (Lenz selbst bewirkt das Wunder durch Gottes Gnade und Kraft). Eine solche Veränderung könnte im Hinblick auf eine ähnliche Stelle im gleichen Absatz gerechtfertigt werden: "Dann flehete er, Gott möge ein Zeichen an ihm thun" (I 93,6f.). Gegen eine sprachliche Glättung spricht jedoch die Überlieferung sowie das satztrennende Komma (". . . thue, und . . . beleben möge"), obgleich Büchners Interpunktion mehr stilistische als grammatische Funktion hat (vgl. dazu Lehmann 1967, S. 14).

[9]So wörtlich bei Luk. V, 23 und Matth. IX, 5.

[10]Zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens bei Jean Paul, Bonaventura und Dostojewski vgl. Walther Rehms Studie Experimentum Medietatis. Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts (München, 1947).

[11]Zum Thema des Atheismus bei Büchner vgl. bes. Hans Mayer, S. 339-357; ausserdem Fellmann, S. 119-122. Ob man Lenz mit dem Hinweis auf die Stelle: "Er hatte Nichts" (I 98,3) als "Nihilisten" bezeichnen kann, wie dies Gustav Beckers versucht (S. 24 f.), ist fraglich. Da Beckers bei vielen Figuren Büchners den Atheismus und Nihilismus feststellt, hält er die Übertragung dieser Weltsicht auf Büchner selbst für berechtigt. Siehe u.a. auch Karl Viëtor (S. 167), Friedrich Sengle, "Grabbe und Büchner", Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos (Stuttgart, 1952), S. 134, und bes. Robert Mühlher, "Georg Büchner und die Mythologie des Nihilismus", Dichtung der Krise.

Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts (Wien, 1951), S. 257-273.

Von einem "absoluten Nihilismus" kann weder in Büchners Dichtung noch in seiner persönlichen Weltsicht gesprochen werden; der absolute Nihilismus ist ohnehin nur denkbar, nicht darstellbar. Büchner kannte ausserdem den philosophischen Satz: "Aus Nichts wird Nichts - Aus etwas wird nicht Nichts" (II 304,23; vgl. auch II 237,35f.; II 405,27f.; und Danton, I 61,11f.). Wenn der Begriff Nihilismus überhaupt sinnvoll auf die Dichtung angewendet werden soll, dann wohl nur im Sinne einer Entwertung der obersten Werte (Nietzsche) oder eines radikalen Skeptizismus. In dieser Form erscheint der Nihilismus auch im Lenz: als Resultat der Erfahrung, dass die Welt wesentlich sinnlos ist. Sowohl Lenz als auch Büchner leiden unter der Erfahrung dieser Sinnlosigkeit und suchen nach einem "erlösenden" Ausweg. Krapp hat am Danton aufgezeigt, dass "nihilistisch nur immer dann die Erfahrung der Welt ist, wenn es mit einer idealistischen Gesinnung versucht wird" (S. 24), und dass die Einsicht ins Nichts nur "momentan" ist (S. 26). Damit ist zugleich auch die Situation von Lenz bestimmt, besonders nach dem missglückten Erweckungsversuch, nur dass bei ihm die Erfahrung der Sinnentleerung viel radikaler ist.

[12]Walter Höllerer (1958) hat besonders das Thema der lachenden, sich grausam am menschlichen Leid erfreuenden Götter in Büchners Werk untersucht: "Das Lachen der Götter wird zum Weinen der Menschen" (S. 137).

[13]Die Katzenepisode wird von der Forschung entweder ignoriert oder in ihrer Bedeutung unterschätzt. Der englische Forscher Arthur Knight vertritt die Ansicht, dass die Katze "clearly a civilized animal" (S. 155), Lenz im Gegensatz aber gänzlich verrückt sei. Fritz Heyn behauptet, dass die Erzählung hier zu "versanden" drohe (S. 72). Schöne geht auch nur ganz kurz auf die Szene ein und deutet sie als eine "grauenhafte Entwürdigung des Menschen bis in die Abgründe des Tierischen" (S. 43). Der Sache näher kommt Ingrid Krauss (Studien über Schopenhauer und den Pessimismus in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts, Sprache und Dichtung, Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Heft 47 [Bern, 1931]), die bemerkt, dass Lenz auch hier eine Einheit erzwingen will (S. 43).

[14]Büchners Ablehnung idealistischer Anschauungen wird in den folgenden Kapiteln ausführlicher behandelt. Siehe bes. Kap. VI.

[15]Durch die Feststellung, dass Lenz bereits "alle" Figuren an die Wand gezeichnet hat, unterstreicht Büchner das Definitive der zuständlichen Langeweile. Bergemann hat diese bedeutsame Formulierung als "sinnlos" abgelehnt und in allen Ausgaben durch "allerlei" Figuren ersetzt (vgl. Bergemann 1922, S. 102 und 680), obgleich beide Überlieferungsträger hier übereinstimmen. Von philologischen Gesichtspunkten ganz abgesehen, ist es "sinnlos" zu verlangen, dass ein geistig Erkrankter immer logisch sinnvolle Sätze zu formulieren habe. Was hier als "sinnlose" Aussage erscheint, erweist sich nämlich als sinnvoller Ausdruck einer spezifischen Gemütsstimmung.

[16]Für Lenz wird selbst die 'schreiende Stille' (I 100,26ff.) der Vogesenlandschaft zu einer unerträglichen Qual, von der es keine Befreiung gibt: ". . . seit ich in dem stillen Thal bin, hör' ich's immer, es lässt mich nicht schlafen, ja Herr Pfarrer, wenn ich wieder einmal schlafen könnte."

[17]Egon Schwarz, "Tod und Witz im Werk Georg Büchners", Monatshefte, XLIV (1954), S. 123-136, deutet die Todessehnsucht als "Lebensflucht" Büchners und seiner dichterischen Gestalten (S. 130). Dies zeige sich in dem häufigen Vorkommen des Selbstmordmotivs im gesamten Werk: bei Julie, Lenz, Woyzeck und Leonce, aber auch bei Danton und Lucile. Könnte man auch noch bei Lucile von einem indirekten Selbstmord sprechen (obgleich sie bereits wahnsinnig ist), so trifft dies nicht für Woyzeck zu, aber auch nicht für Danton, der den Selbstmord ja leicht vollziehen könnte--wenn das Individuum echte Freiheit der Entscheidung hätte (Büchner will aber offensichtlich das Determinierte im geschichtlichen Ablauf darstellen). Die Selbstmordversuche von Lenz deuten nach Schwarz an, dass nur im Tod die gesuchte "Erlösung" von dem unsinnigen Leben möglich sei (S. 130). Büchner betont aber ausdrücklich die Unmöglichkeit einer solchen Erlösung (vgl. I 100,1).

[18]Es ist aufschlussreich, dass es Büchners Figuren nicht um ewige Glückseligkeit geht, sondern ausdrücklich um ewige Ruhe, richtiger: um die 'Möglichkeit' ewiger Ruhe, da sie nirgends in der Dichtung als erreicht oder erreichbar angedeutet wird. Bezeichnend ist dabei, dass die Situation von Lenz als "die Kluft . . . eines Wahnsinns durch die Ewigkeit" charakterisiert wird, und dass die Erzählung mit dem trostlosen Ausblick: "So lebte er hin" schliesst.

[19]Vgl. hierzu vor allem die Ausführungen Löwiths.

[20]Paul Celan, "Der Meridian", in Der Büchner-Preis. Die Reden der Preisträger, 1950-1962, eingeleitet und hrsg. von Carl Zuckmayer, Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt (Heidelberg/Darmstadt, 1963), S. 106.

KAPITEL V

[1]Vgl. etwa Albrecht Schöne: Büchners Lenz sei die einzige deutsche Dichtung, in der die "psychiatrische und die dichterische Bemühung um das Bild des Menschen zu einer schlackenlosen Einheit" verschmolzen sind (S. 35). Diese Auffassung ist zu korrigieren durch den Hinweis auf Robert Musils Moosbrugger-Gestalt im Mann ohne Eigenschaften (daneben ist auch noch die Clarisse-Figur hier von Bedeutung).

[2]So auch Fellmann, S. 20.

[3]Vgl. dazu auch Viëtor 1949: "Die einzelnen Anzeichen und Stufen ihres Verlaufs [der Geisteskrankheit] aber haben einen höheren als den pathologischen Zusammenhang in der Deutung, die Büchner der Krankheit gibt" (S. 161).

[4]In Leonce und Lena wird das sinnlose Kreisen des Geschehens besonders hervorgehoben. Vgl. etwa die Automatenszene (bes. I 131,18), die Ankündigung der Handlungswiederholung durch Leonce ("morgen fangen wir in aller Ruhe und Gemüthlichkeit den Spass noch einmal von vorn an" [I 133,27f.]) und das endlose, sich ständig wiederholende 'Lied' Valerios ("Hei, da sitzt e Fleig an der Wand! . . ." [I 107,10ff.]). Die gleiche Thematik findet sich auch im Danton: "Das ist sehr langweilig immer das Hemd zuerst und dann die Hosen drüber zu ziehen und des Abends in's Bett und Morgens wieder heraus zu kriechen und einen Fuss immer so vor den andern zu setzen, da ist gar kein Absehens wie es anders werden soll. Das ist sehr traurig und dass Millionen es schon so gemacht haben und dass Millionen es wieder so machen werden und, dass wir noch obendrein aus zwei Hälften bestehen, die beyde das Nämliche thun, so dass Alles doppelt geschieht " (I 31,11-18).

[5]Jansen deutet diese Stelle dagegen als ein Versuch von Lenz, sich durch kaltes Baden eine Erkältung oder physisches Leid zuzufügen (S. 161).

[6]In Bonaventuras Nachtwachen wird das Motiv der wahnsinnigen, ver-rückten Welt zur zentralen Thematik. Für den einsamen Nachtwandler entlarvt sich der propagierte Sinn des Daseins als Illusion und Unsinn, während er im angeblichen Wahnsinn den eigentlichen "Sinn" der Welt zu entdecken glaubt: das menschliche Sein ist wesenhaft sinn-los. Die Ordnungen erweisen sich als willkürliche Setzungen, sind ohne Entsprechungen in der erfahrenen Wirklichkeit. Das Fatale dabei ist, dass alles letztlich relativ ist, dass man nicht erkennen kann, ob der Sinn eigentlich Unsinn ist, oder umgekehrt: "Ja, wer entscheidet es zuletzt, ob wir Narren hier in dem Irrhause meisterhafter irren, oder die Fakultisten in den Hörsälen? Ob vielleicht nicht gar Irrtum Wahrheit, Narrheit Weisheit, Tod Leben ist--wie man vernünftigerweise es dermalen im Gegenteil nimmt!" (9. Nachtwache, Reclam S. 86). Dem Nachtwächter, der sich selber als ein "rein Toller" versteht, erscheint die Verrücktheit der menschlichen Gesellschaft nur noch ertragbar vermittels fixer Ideen. In diesem Sinne erfährt er auch seinen Aufenthalt im Tollhaus als einen "Wonnemonat": "Ich fand es hier gerade wie dort [dem weiten Irrenhaus der Welt]; ja fast noch besser, weil die fixe Idee der mit mir eingesperrten Narren meistens eine angenehme war" (9. Nachtwache, S. 77).

Man begibt sich aufs interpretatorische Glatteis, wenn man die Aussagen und Erfahrungen des Nachtwächters als Symptome einer geistigen Verwirrung abtun will. Der Nachtwächter bezeichnet sich natürlich als "Toller" und relativiert damit seine Worte, er erkennt also seine eigene Verrücktheit und subjektive Sicht, während die sogenannten "Vernünftigen" die ihrige weder einsehen noch zugestehen wollen, sondern für ihre Deutung der Welt objektive Verbindlichkeit verlangen. Gegen solchen unbedingten Autoritätsanspruch wendet sich sowohl Bonaventura als auch Büchner. Man vgl. nur Büchners Entrüstung im Brief

an die Eltern aus Giessen vom Februar 1834: ". . . es kann mir aber Niemand wehren, Alles, was existirt, bei seinem Namen zu nennen . . . . Die Leute . . . vertragen es nicht, dass man sich als Narr producirt und sie duzt; sie sind Verächter, Spötter und Hochmüthige, weil sie die Narrheit nur <u>ausser sich</u> suchen. . . ." (II 422,29ff.)

[7]Bei Bonaventura wird die fixe Idee ganz ähnlich als eine "angenehme" bezeichnet (9. Nachtwache, S. 77).

[8]Camille: "Was sie [Lucile] an dem Wahnsinn ein reizendes Kind geboren hat. Warum muss ich jezt fort? Wir hätten zusammen mit ihm gelacht, es gewiegt und geküsst" (I 70,25-27).

[9]Robert Gaupp, "Das Pathologische in Kunst und Literatur", <u>Deutsche Revue</u>, XXXVI (1921), Heft 2, S. 11-23. Es ist natürlich keineswegs beabsichtigt, die psychologischen Einsichten Büchners zu schmälern oder als irrelevant beiseite zu schieben. Gerade in der eigentümlichen Verschmelzung von faktischer Bezogenheit und poetischer Transzendierung wird die Typik der Büchnerschen Dichtung erkannt.

[10]Solche einseitigen Urteile stammen vor allem von Psychiatern. Beispielhaft ist die Studie von Alfred Hoche über <u>Die Geisteskranken in der Dichtung</u> (München, 1939). Hoche kritisiert die Wahnsinnsgestaltungen der Dichter als "dilettantische Bemühungen" (S. 9), als eine groteske "Verfälschung der Wirklichkeit" (S. 11), da jeder Bezug zwischen medizinischer Wahrscheinlichkeit und poetischer Darstellung fehle. Neben Ibsen und Strindberg werden auch Goethe und Shakespeare wegen solcher psychologischen Unstimmigkeiten getadelt. Von Büchners <u>Lenz</u> nimmt Hoche dagegen keine Notiz. Auch Horst Geyer, <u>Dichter des Wahnsinns. Eine Untersuchung über die dichterische Darstellbarkeit seelischer Ausnahmezustände</u> (Göttingen, 1955), ignoriert Büchners Erzählung. Seine Untersuchungen bestehen meist aus langen Zitaten und Inhaltsangaben. Er beurteilt den künstlerischen Wert der Dichtungen aber nicht nach psychiatrischen Kriterien, sondern kritisiert sogar die einseitigen Urteile seiner Fachgenossen.

Walter Moos preist in seinem Artikel über "Büchner's <u>Lenz</u>" im <u>Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie</u>, XLII (1938), 97-114, die Erzählung als die "reinste phänomenologische Darstellung" einer ausbrechenden Psychose (S. 110). Moos ist hauptsächlich an einer Pathographie des historischen Lenz interessiert und bemerkt anscheinend nicht, dass er in der Erzählung keinen Krankenbericht, sondern eine Dichtung vor sich hat. Im Gegensatz zu Moos betont Gernot Rath in seinem Kurzaufsatz über "Georg Büchners <u>Lenz</u>" in der <u>Ärztlichen Praxis</u>, II (1950), Nr. 51, S. 12, ausdrücklich den ästhetischen Aspekt, obgleich auch er als Psychiater fasziniert ist von der medizinischen Genauigkeit der Schizophreniezeichnung.

Schliesslich sei noch die Studie von Gerhard Irle, <u>Der psychiatrische Roman</u> (Stuttgart, 1965), erwähnt, zumal sich hier eine für die Psychiatrie ungewöhnliche Offenheit für die dichterische Gestaltung psychopathologischer Aspekte bemerkbar macht. Irle ist besonders interessiert an einer Aufhellung des psychotischen Erlebens vermittels poetischer Darstellung. Unter anderem behandelt er Musils grosses Romanwerk und

"Büchners Lenz, eine frühe Schizophreniestudie" (S. 73-83). Büchner lasse in seiner Erzählung innerseelische Phänomene aufleuchten, von denen der Aussenstehende, auch der Psychiater, nichts ahnen könne, und vermittle durch die sprachliche Formung tiefe Einblicke in die menschliche Natur. Es sei aufschlussreich, dass Büchner die Ursache der geistigen Erkrankung weder aus der problematischen Liebesbeziehung zu Friederike Brion noch aus dem gespannten Verhältnis zum Vater herleite und es gar nicht aufzudecken suche, da es ihm vielmehr um das Bemühen von Lenz gehe, sich über seine eigenartige Wirklichkeitserfahrung verständlich zu machen.

[11] Albrecht Schöne, S. 24. Schöne wendet sich vor allem gegen Hoche und kommt zu dem Ergebnis, dass der Beitrag der Psychiatrie für die Literaturwissenschaft ein "negatives Urteil" bleibt (S. 24).

[12]Dies gelte für alle Werke ausser dem Woyzeck. Es ist dabei nicht einsichtig, inwiefern sich jemand "unmittelbar" mittels einer poetischen Figur aussprechen kann. Der Lenz wird als "Büchners tiefstes und reifstes Werk" überbewertet (S. 83), damit Schmid umso leichter auf den Dichter schliessen kann: "So dürfen wir erwarten, in dieser Novelle die tiefsten Einblicke in Büchners Inneres zu erhalten, umso mehr als er sich um den historischen Lenz wenig gekümmert hat" (S. 84). Die historischen Fakten widersprechen jedoch der letzten Behauptung.

[13]Abutille behauptet, dass Büchner unmöglich eine solche exakte Psychosenbeschreibung erdacht haben könne, "ohne dieser Krankheit z.B. als Irrenarzt begegnet zu sein", woraus man schliessen müsse, dass Büchner "Vorformen dieser Krankheit selbst erlitten habe", und zwar "schizoide Anfälle" (S. 112).

[14]John S. White, "Georg Büchner or the Suffering Through the Father", The American Imago, IX (1952), 365-427. Nach White war Büchner eine schizoide Persönlichkeit und hatte ein morbides pathologisches Temperament, woran er schliesslich frühzeitig gestorben sei. Büchners Dichtung sei eine ausschliessliche Manifestation des Ödipus-Konflikts.

[15]Die zentrale Bedeutung der Quellen allein rechtfertigt Lehmanns Entschluss, die "Dokumentationen zur Stoffgeschichte" bereits im Anhang des 1. Bandes seiner Büchner-Edition abzudrucken.

[16]Zu Büchners Fichte-Rezeption vgl. Werner Lehmanns "Prolegomena" (Lehmann 1963).

[17]Vgl. auch die Darstellung der "verkehrten Welt" von Brant bis Grimmelshausen, die Friedrich Gaede in seiner Literaturgeschichte beschrieben hat (Humanismus--Barock--Aufklärung. Geschichte der deutschen Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Handbuch der deutschen Literaturgeschichte, Erste Abt.: Darstellungen, Bd. 2 [Bern & München, 1971], bes. S. 77-114).

[18]G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, hrsg. von Friedrich Bassenge (Berlin, 1955), I, 494.

[19]"A radical re-interpretation of our common world" (Joseph Peter Stern, S. 89).

[20]Dies manifestiert sich in solchen formalen Aspekten wie Reihung, parataktische Sätze, Ausfall logischer Partikel, Parallelismen, Monotonie und Redefraktur, wie es die Forschung ausführlich aufgezeigt hat. Vgl. bes. die Arbeiten von Hasubek, Heyn, Krapp und Pütz.

[21]Büchners naturwissenschaftliche Arbeiten lassen darauf schliessen, dass er den Zugang zu diesem Sein in der experimentierenden Methode erblickte und sich aus solcher Einsicht immer stärker von den Spekulationen der Naturphilosophie distanzierte.

[22]Unter diesem Gesichtspunkt ergibt sich für Büchner eine Position, die dem Realitätsverständnis von Lessing, Herder, Kant, Schiller, Fichte, Hegel, Hölderlin und Novalis entgegengesetzt ist.

[23]Vgl. dazu die Ausführungen von Leonard P. Wessell, "Eighteenth-Century Theodicy and the Death of God in Büchner's Dantons Tod", Seminar, VIII (1972), 198-218.

[24]Brinkmann verweist an einer früheren Stelle ausdrücklich auf die Modernität des Lenz: "Und Büchners 'Lenz' ist in der Erzählkunst die Vorwegnahme einer viel späteren Entwicklungsstufe, ja von entscheidenden Strukturmerkmalen modernster Dichtung" (S. 325, Anm. 1).

KAPITEL VI

[1]Vgl. etwa Hans Mayer (S. 47) oder Ludwig Büttner, Georg Büchner. Revolutionär und Pessimist. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des XIX. Jahrhunderts (Nürnberg, 1948), S. 46.

[2]Lehmann 1963, S. 199. Offen bleibt die Frage nach der Art und Weise dieser Aneignung. Hat Büchner die Reden Fichtes, die er ausschreibt, selbst gelesen? Alle? Oder hat er sie nur indirekt, etwa in der Vermittlung durch den Deutschlehrer Baur kennengelernt? Eine solche Vermutung könnte sich auch auf thematische und stilistische Indizien berufen, die auf den direkten Einfluss des Deutschlehrers hinzuweisen scheinen. Dies trifft hauptsächlich zu für den Aufsatz über den "Helden-Tod", wie aus einem Vergleich mit dem Diktat-Aufsatz "Über die Freundschaft" hervorgeht. Hinzu käme jener Passus aus Goethes Rezension der Schrift von Sonnenfels "Über die Liebe des Vaterlandes" (1772 [vgl. Weimarer Ausgabe, XXXVII, 270,25-28]), den Büchner mit ganz geringen Änderungen in seiner Rezension "Über den Selbstmord" so selbstverständlich zitiert (II 21,23-25). Dass der Schüler Büchner diese entlegene, unbekannte Rezension Goethes gekannt hat, ist doch wohl

kaum anzunehmen. Dagegen lässt sich die Kenntnis von Schillers Räubern nicht bezweifeln (". . . möchte ich mit Göthe über unser tintenklecksendes Seculum ausrufen . . ."). Es ist bekannt, dass Karl Baur in den Freiheitskriegen als begeisterter Patriot gegen die verhasste Fremdherrschaft Napoleons gekämpft hat. Man geht daher wohl kaum fehl in der Annahme, dass er seinen Schülern etwas von den liberalen Hoffnungen dieser Zeit mitgeteilt hat, dass Büchner und seinen Kameraden die agitatorischen, feurigen Flugschriften und Gedichte Arndts, Jahns oder der Gebrüder Follen wahrscheinlich nicht unbekannt geblieben sind. Aus den Aufzeichnungen seines französischen Freundes Muston geht hervor, dass der neunzehnjährige Büchner, der die Französische Revolution geradezu vergötterte, nur mit Verachtung von Napoleon sprach und von dem leidenschaftlichen Wunsche nach einer politischen Einigung Deutschlands beseelt war (vgl. Fischer 1970, S. 578). Ausserdem besitzen wir noch jene Verse des Gymnasiasten, die in enger Anlehnung an A. L. Follens "Bundeslied" in patriotischer Begeisterung die Freiheit verherrlichen (vgl. dazu das "Nachwort" von Bergemann zur 7. Auflage seiner "Leseausgabe").

Zu Werner Lehmanns Hinweis, dass Fichtes Reden 1824 von der Metternichschen Zensur verboten wurden, muss noch angemerkt werden, dass nach der Gesamtausgabe (J. G. Fichte, Sämmtliche Werke, hrsg. von J. H. Fichte, 8 Bde. [Berlin, 1845-46]) noch im gleichen Jahr, also 1824, eine 2. Auflage der Reden in Leipzig bei Herbig herauskam (VII, 257).

[3] G. E. Lessing, Werke, hrsg. von Kurt Wölfel, 3 Bde. (Frankfurt a.M, 1967); I, 480.

[4] Damit ist natürlich nicht gemeint, dass die dichterische Figur identisch sei mit ihrem Schöpfer. Büchners revolutionärpolitische Einstellung kann in ihrer Ambivalenz und Komplexheit innerhalb dieser Arbeit nicht behandelt werden. Es sei nur angemerkt, dass der Dichter Büchner keineswegs den Politiker Büchner besiegte. Weder die Erfahrung des Geschichtsfatalismus noch die Enttäuschung über das Scheitern der Giessener Affäre konnten sein leidenschaftliches Verlangen nach sozialpolitischer Veränderung völlig zerstören; das beweisen zur Genüge seine brieflichen Äusserungen, selbst diejenigen an die Eltern, aber auch die politische Thematik in der Dichtung. 'Gebrochen' wurde dagegen sein Glaube an die Möglichkeit einer sinnvollen Veränderung der gesellschaftlichen Verfassung, wenigstens im Hinblick auf die eigene Gegenwart.

Dass Büchners politische Enttäuschung letztlich mehr zeit- und situationsbedingt als grundsätzlich ist, geht aus den Briefen des Strassburger Exils hervor. Drei aufeinanderfolgende Briefe an drei verschiedene Empfänger mögen dies verdeutlichen: 1. an die Familie: ". . . an eine politische Verbindung [der deutschen Flüchtlinge in Strassburg] ist nicht zu denken. Sie sehen so gut wie ich ein, dass unter den jetzigen [!] Umständen dergleichen im Ganzen unnütz . . . ist" (II 439, 18-21); 2. an Wilhelm Büchner: "Ich würde Dir das nicht sagen, wenn ich im Entferntesten jetzt [!] an die Möglichkeit einer politischen Umwälzung glauben könnte. Ich habe mich seit einem halben Jahre vollkommen überzeugt, dass Nichts zu thun ist, und dass Jeder, der im Augenblicke [!] sich aufopfert, seine Haut wie ein Narr zu Markte trägt" (II 440,14-18); 3. an einen unbekannten Empfänger: "Eine genaue Bekanntschaft mit dem

Treiben der deutschen Revolutionärs im Auslande [!] hat mich überzeugt, dass auch von dieser Seite nicht das Geringste zu hoffen ist. . . . Hoffen wir auf die Zeit! [!] (II 440,26-30). Der wichtige Brief an Gutzkow (II 454,15ff.) mit seiner Kritik der jungdeutschen literaturpolitischen Reformversuche braucht nicht noch eigens angeführt zu werden.

Aus dem Fatalismus der Danton-Dichtung lässt sich noch nicht schliessen, dass Büchner grundsätzlich jedes revolutionäre Vorgehen als aussichtslos ablehnte. Die Leidenschaftlichkeit und der Pessimismus des Dramas beruhen zu einem grossen Teil auf der Kritik einer apriorischen Realitätsdeutung und Büchners Hinwendung zur empirischen Wirklichkeitssphäre. Die Idealismus-Attacke spiegelt sich bis in die betont antithetische Struktur, hierin verwandt mit der Lenz-Dichtung

[5] Gelegentlich verkehrt Büchner bewusst idealistische Vorstellungen ins Sexuelle, so etwa den Gedanken der Vervollkommnung. Auf das obszöne Kompliment Dantons: "Ey Kleine, du hast ja geschmeidige Hüften bekommen" antwortet die Dirne Rosalie mit gleicher Anzüglichkeit: "Ach ja, man vervollmommnet sich täglich" (I 23,20-22).

[6] ". . . Und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht" (Faust, Erster Teil, V. 573 [Hamburger-Ausgabe; III, 26]).

[7] Fichtes absolute "Ich" ist eine beliebte Zielscheibe des Spotts, sowohl Jean Paul (Titan) als auch Bonaventura (9. Nachtwache) machen sich darüber lustig. Büchner ist nachweislich von beiden Werken beeinflusst.

[8] "Entweder . . . , oder . . . ; und ein Drittes ist nicht möglich" (VII, 364 und 455).

[9] Über den Marionetten-Topos und die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge unterrichtet besonders Rudolf Majut, Lebensbühne und Marionette. Ein Beitrag zur seelengeschichtlichen Entwicklung von der Genie-Zeit bis zum Biedermeier, Germanische Studien, Heft 100 (Berlin, 1931); weiterhin die Arbeit von Friedrich Sengle, Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution: 1815-1848, Bd. I: Allgemeine Voraussetzungen. Richtungen. Darstellungsmittel (Stuttgart, 1971).

[10] Hier zeigt sich, wie Büchner das Lustspiel als solches parodiert. Vgl. dazu die Spezialarbeit von Jürgen Schröder, Georg Büchners "Leonce und Lena". Eine verkehrte Komödie, Zur Erkenntnis der Dichtung, Bd. 2 (München, 1966). Man mag sich auch fragen, ob Büchner etwa die Dichtung allgemein kritisieren wollte, möglicherweise wegen der Diskrepanz von Kunst- und Naturwirklichkeit? Die Gleichsetzung von romantischer Komödie und leerer Automatentechnik ist sowohl thematisch als auch formal realisiert.

[11] Der ebenso endlose wie sinnlose Refrain "Hei, da sitzt e Fleig an der Wand! Fleig an der Wand! Fleig an der Wand! (I 107,10f.), den Valerio bis zum Ende seines Lebens wiederholen möchte, ist treffender Ausdruck dieser konfusen Karussellfahrt.

[12]Die Parallelität der Erfahrung erstreckt sich bis in die stilistische Formulierung:

Lenz

". . . Alles aus Müssiggang. Denn die Meisten beten aus Langeweile; die Andern verlieben sich aus Langeweile, die Dritten sind tugendhaft, die Vierten lasterhaft und ich gar nicht, gar nichts, ich mag mich nicht einmal umbringen: es ist zu langweilig!" (I 96,2-8)

Leonce

". . . Müssiggang ist aller Laster Anfang. - Was sie Leute nicht Alles aus Langeweile treiben! Sie studiren aus Langeweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben, verheirathen und vermehren sich aus Langeweile . . . . Alle diese Helden, diese Genies, diese Dummköpfe, diese Heiligen, diese Sünder, diese Familienväter sind im Grunde nichts als raffinirte Müssiggänger." (I 106,6-15)

[13]Man beachte auch die Schlussworte, mit denen Leonce die Hochzeitsgäste verabschiedet: "Gehen Sie jetzt nach Hause, aber vergessen Sie Ihre Reden, Predigten und Verse nicht, denn morgen fangen wir in aller Ruhe und Gemüthlichkeit den Spass noch einmal von vorn an. Auf Wiedersehn!" (I 133,26-29).

[14]". . . unter dem lastenden Druck der Schwermut vermag das Ich zur Freiheit aufzubrechen, um im Irrsinn das Hohe zu vollbringen" (Baumann, S. 87).

[15]Krapp, S. 120. Durch diese freie Entscheidung erhalte Luciles Dialog jene kennzeichnende Qualität des klassischen Dramas--des Vollzugs und der handlungsändernden Entscheidung--, die, wie Krapp in seiner Untersuchung ausführlich aufzeigt, dem Büchnerschen Dialog gerade nicht eigen ist. Diesen stilistischen (und thematischen) Bruch rechtfertigt Krapp mit der Begründung, dass Büchner hier "seiner Form nicht treu bleiben [konnte], wenn am Ende dieses grossen Untergangs die Liebe als die positive Aussage, die das ganze Drama durchzieht, . . . sich bewahrheiten sollte" (S. 121). Krapp tendiert zu einer Überbewertung "positiver" Aussagen (die These von Büchners Nihilismus soll ausgerottet werden); im gegenwärtigen Fall wird Lucile zu einer tragischen Heldin aufgewertet. Falls sich eine solche Deutung an Hand textlicher oder formaler Kriterien erhärten liesse, dann würde sich Büchner an dieser einzigen Stelle in stilistischer und weltanschaulicher Hinsicht widersprechen. Der Widerspruch ist jedoch, wie gezeigt werden soll, nur ein scheinbarer und beruht auf einer Fehlinterpretation.

Vor Krapp hatten bereits Viëtor (1949, S. 148) und H. P. Herrmann (1955, S. 78) Luciles Ausruf als den einzigen Akt der Freiheit interpretiert.

[16]Der Woyzeck-Text wird zitiert nach der "Vorläufigen Reinschrift" (I 168 bis I 181), also nach der Handschrift H4. Belege aus den früheren Stufen, also H1, H2 und H3, werden eigens gekennzeichnet.

[17]Z.B.: In der Promenaden-Szene mischen sich Danton und Camille unter eine ausgelassene Menge, in der die Zweideutigkeiten recht eindeutig sind. Danton kann es sich nicht versagen, das Schlüpfrige dieser Atmosphäre in einem nicht minder obszönen Aperçus zu kommentieren: "Möchte man nicht drunter springen, sich die Hosen vom Leibe reissen und sich über den Hintern begatten wie die Hunde auf der Gasse?" (I 35, 33-35). Weitere Belege: I 23,2-9; I 71,26-28; I 73,13f.; I 178,8-11; II 54,31-39 (im Hessischen Landboten).

[18]Vgl. Woyzeck: H1; I 146,1 und 149,15f. Noch auf dem Totenbett soll Büchner unter anderem geäussert haben: "Wir sind Tod, Staub, Asche, wie dürften wir klagen?" Nach den Tagebuchaufzeichnungen von Caroline Schulz, abgedruckt bei Bergemann (1958, S. 580).

[19]Die Verwendung der Tiermetaphorik zur satirischen Entlarvung ist ein bedeutsames Charakteristikum des literarischen Realismus. Büchner steht damit in einer bis in die Antike zurückreichenden Tradition.

[20]Das Unverschuldete und Unabänderliche menschlichen Leidens manifestiert sich nicht minder ergreifend in jener Szene, wo Woyzeck seinem schlafenden Kind die Schweissperlen abwischt: "Alles Arbeit unter der Sonn, sogar Schweiss im Schlaf. Wir arme Leut!" (I 171,6f.).

[21]Auch Leonce erfährt eine ähnliche Raumverengung: "Ich wage kaum die Hände auszustrecken, wie in einem engen Spiegelzimmer, aus Furcht überall anzustossen . . ." (I 118,29ff.). Der räumlichen Einengung entspricht eine temporale Ausweitung, die zur bekannten Erscheinung der Langeweile führt, beides typisch für das gebrochene Bewusstsein der Büchnerschen Menschen.

[22]Otto Döhner, Georg Büchners Naturauffassung (Diss., Marburg, 1967).

[23]Der spätere Kantonalstabsarzt Dr. Lüning berichtet, dass sich Büchner "von den damaligen Übertreibungen der sogenannten naturphilosophischen Schule (Oken, Carus usw.) weislich fernzuhalten wusste" (Lüning an K. E. Franzos, abgedruckt bei Bergemann [1958, S. 572]).

[24]Vgl. dazu den "Anhang" zum 1. Teil seiner Ethik, den Büchner übersetzt und kommentiert hat (II 227,1 - 290,38; bes. 261,16ff.). Spinoza setzt sich hier mit dem Begriff der Naturteleologie auseinander und lehnt die Teleologie als einen anthropomorphen Vorstellungsakt ohne faktische Wahrheit ab.

Obwohl Kant in der Kritik der reinen Vernunft die Widersprüchlichkeiten im teleologischen Gottesbeweis aufdeckte, konnte er der Lehre von der "Zweckmässigkeit" [es ist nicht "Zwecktätigkeit" gemeint!] im Naturgeschehen seine Bewunderung nicht versagen (vgl. K.d.r.V., B 651). Die Teleologie ist für Kant lediglich ein regulatives Prinzip der reflektierenden Urteilskraft (K.d.U., B 270), eine Maxime der Beurteilung (B 312). Sie ist kein konstitutives Prinzip, sondern dient der naturwissenschaftlichen Erkenntnisweise als heuristischer "Leitfaden". Aussagen über die objektiven Verhältnisse der Naturerscheinungen kann man damit nicht machen. Da nach Kant eine rein mechanistische Naturerklä-

rung nicht möglich ist, muss das Prinzip der Zweckmässigkeit postuliert werden, damit systematische Naturforschung überhaupt betrieben werden kann (vgl. bes. K.d.U., B 337).

Ob Büchner mit Kants Ansichten vertraut war, ist ungewiss. Im Gefolge von Spinoza lehnte er jede Form äusserer Teleologie ab. Spinoza lehnte aber nur den Anthropomorphismus der teleologischen Theologie ab, während er selbst eine ausgeprägte Ganzheitsteleologie vertrat, die zu einem völligen Determinismus führte. Aber auch die Naturphilosophie, von der Büchner herkommt, akzeptiert zumindest das Prinzip der Entelechie. Zum Problem des Teleologischen siehe Nicolai Hartmann, Teleologisches Denken, 2. Aufl. (Berlin, 1966).

[25]Sowohl Bergemann (1958, S. 349) als auch Lehmann (II 291,11) lesen hier übereinstimmend: "sie findet die Lösung des Räthsels in dem Zweck, der Wirkung . . . ." Das Komma nach "Zweck" verändert den intendierten Sinn. Aus dem Kontext lässt sich schliessen, dass hier "Zweck der Wirkung" gemeint ist, also Genetiv-Konstruktion (vgl. auch die syntaktische Parallelität: "in dem Nutzen der Verrichtung"). Mit dieser Lesung übereinstimmend heisst es an anderer Stelle im gleichen Text ("Probevorlesung"), dass die teleologische Methode "die Wirkungen der Organe als Zwecke voraussetzt" (II 292,32). Ganz ähnlich formulierte schon Spinoza (in der Büchnerschen Übersetzung): "das was die Ursache ist, betrachtet sie als die Wirkung und umgekehrt" (II 263,34f.). Vgl. auch die Ausführungen Otto Döhners, S. 94.

[26]". . . der homme machine wird vollständig zusammengeschraubt. Ein Centralfeuer im Herzen, die verflüchtigten zum Hirn aufsteigenden spiritus animales, die in einem Dunst von Nervengeist schwebende, nach verschiednen Richtungen sich neigende Zirbeldrüsse, als Residenz der Seele, Nerven mit Klappen, Muskeln welche durch das Einpumpen des Nervengeistes mittels der Nerven anschwellen, die Lunge als Kühlapparat und Vorlage zum Niederschlagen des im Herzen verflüchtigten Blutes, Milz, Leber, Nieren als künstliche Siebe, sind die Schrauben, Stifte und Walzen. Der ächte Typus des Intermechanismus" (II 179,10-21). Man erinnert sich bei diesen Zeilen unwillkürlich an die Automatenszene in Leonce und Lena. An Hand einer Gegenüberstellung liessen sich interessante Überlegungen anknüpfen, die nicht ohne Bedeutung für die Interpretation des Lustspiels sein dürften. Hier sei nur angemerkt, dass Büchner als Dichter im Raum von Geschichte und Gesellschaft jenes 'Durchsichselbstsein' der organischen Wesen vermisste, das er als Physiologe im Naturbereich zu finden glaubte. Dem Skeptiker und Satiriker erschien der romantisch-idealistische Menschentypus als leblose Marionette, als manipulierte Maschine, während der Naturwissenschaftler jeden Organismus als lebendiges Eigen-Wesen betrachtete.

[27]Siehe auch Döhner, S. 191 und 227.

[28]Goethe, "Anschauende Urteilskraft", Naturwissenschaftliche Schriften, Hamburger Ausgabe, XIII, 30 f.

[29]Donald Brinkmann, Georg Büchner als Philosoph (Zürich, 1958), S. 8.

[30]An anderer Stelle wiederholt Büchner den ersten der hier zitierten Sätze und fügt hinzu: "Nur mathematisch gewisse Erkenntniss konnte ihn befriedigen, von intuitiver Erkenntniss kann bey ihm nicht die Rede seyn! Zeigt ihm einen falschen Schluss und er lässt sein ganzes System fallen" (II 276,14-17). Büchner schätzte es besonders, dass sich Spinoza, im Gegensatz zu Schelling, von mystischen Intuitionen fernhielt.

[31]Vgl. bes. Büchners Anmerkung über Gott im Zusammenhang mit der XI. Proportion (II 289,37 - 240,5).

[32]Im gleichen Zusammenhang erwägt Büchner eine Vorstellung, die eine frappierende Ähnlichkeit hat mit Ansichten der modernen Naturwissenschaft: "Uebrigens ist mir noch nicht klar ob nicht ein Ganzes unendlich seyn und dennoch aus endlichen Theilen bestehen kann, indem es eine unendliche Anzahl solcher endlichen Theile einschliesst" (II 247,31-33). Büchner meint hier Substanzen, wie er in einer Fussnote vermerkt.

[33]"Denn nichts ist an und für sich gut oder bös, vollkommen oder unvollkommen, weil Alles nach einer ewigen Ordnung und ewigen Gesetzen geschieht" (II 267,1-3 [Büchners Übersetzung]).

[34]Auch als Politiker steht Büchner auf diesem Standpunkt; man vergleiche etwa das politische "Programm" der Dantonisten: "In unsern Staatsgrundsätzen muss das Recht an die Stelle der Pflicht, das Wohlbefinden an die der Tugend . . . treten. Jeder muss sich geltend machen und seine Natur durchsetzen können. Er mag nun vernünftig oder unvernünftig, gebildet oder ungebildet, gut oder böse seyn, das geht den Staat nichts an. Wir Alle sind Narren es hat Keiner das Recht einem Andern seine eigenthümliche Narrheit aufzudringen.
Jeder muss in seiner Art geniessen können, jedoch so, dass Keiner auf Unkosten eines Andern geniessen oder ihn in seinem eigenthümlichen Genuss stören darf" (I 11,9-19).

[35]"Verdinglichung" ist gemeint im Sinne von Entseelung und Entgötterung der Natur, also der Gegenbegriff zur idealistischen "Vergeistigung".

[36]In der Abwendung vom Objektiven, Allgemeinverbindlichen zugunsten subjektiver Kategorien zeigt sich eine bedeutsame Parallele zwischen den Realisten Büchner und Bonaventura.

[37]Der deutsche Idealismus beruht zum Teil auf der Kantischen Philosophie, zum Teil aber auch noch auf einem Neuplatonismus mit seiner unversöhnten Spaltung in Realität und Scheinwelt (vgl. etwa Schiller), die erst Hegel erfolgreich überwand.

KAPITEL VII

[1] Gerhard Schulz, "Georg Büchner" (Diss., Prag, 1921), negiert jeden Realismus im Werk Büchners, denn es handele sich hier um "Romantik in letzter Konsequenz, in höchster Vollendung" (S. 10). Nach Ermatinger war Büchner dagegen "Idealist" (S. 318), nicht eine "soziale Natur", sondern ein "Aristocrat des Blutes und des Geistes" (S. 310), also ein "forciertes Talent" im Sinne Goethes (S. 298).

[2] U.a. Franzos, Landau, Voss, Viëtor und Rudolf Majut, *Farbe und Licht im Kunstgefühl Georg Büchners* (Diss., Greifswald, 1912), S. 113.

[3] Hans Mayer, "Georg Büchners ästhetische Anschauungen", *ZDP*, LXXIII (1954), 129-160 [aufgenommen in die 2. Auflage der Büchner-Monographie, S. 399-440; hiernach wird zitiert]; Alexander L. Dymschitz, "Die ästhetischen Anschauungen Georg Büchners", *Weimarer Beiträge*, VIII (1962), 108-123.

[4] Vgl. Georg Lukács, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* (Berlin, 1952); darin der Büchner-Aufsatz von 1937: "Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner" (S. 66-88). Lukács definiert den Realismus als "Widerspiegelung der *objektiven Wirklichkeit*" (S. 42); mit Bezug auf Büchner heisst es: "seine Theorie des Realismus ist: dichterische Widerspiegelung des Lebens" (S. 82). Hans Mayer übernimmt diese Realismus-Definition wie auch die Bestimmung Büchners als "plebejisch-demokratischer Revolutionär" (Lukács, S. 83).

[5] Gonthier-Louis Fink, "Leonce und Lena. Komödie und Realismus bei Georg Büchner", in *W.d.F.*, S. 489.

[6] Ludwig Marcuse, *Georg Büchner und seine besten Bühnenwerke*, Schneiders Bühnenführer, Bd. 50 (Berlin, 1921), S. 19. Spätere Forscher haben diesen Begriff gelegentlich übernommen.

[7] Heinz Otto Burger, "Der plurale Realismus des neunzehnten Jahrhunderts: 1832-1889", in *Annalen der deutschen Literatur. Eine Gemeinschaftsarbeit zahlreicher Fachgelehrter*, hrsg. von H. O. Burger, 2. Aufl. (Stuttgart, 1971), S. 642.

[8] Friedrich Gaede, *Realismus von Brant bis Brecht*, Uni-Taschenbücher, Bd. 171 (München, 1972).

[9] Fritz Martini, S. 586; ähnlich Landau (I, 119 f.), Viëtor (S. 166), H. Mayer (S. 421), Johann (S. 140), Baumann (S. 127), B. v. Wiese (S. 107), Fellmann (S. 16), u.a. Schöne (S. 48) und Jansen (S. 179) vertreten dagegen die Ansicht, dass das Kunstgespräch zugleich ein integrierter Bestandteil der Erzählung darstelle; nach Gaede ist die Kunstforderung von Lenz "aufs engste mit der allgemeinen Problematik der Lenzschen Existenz verknüpft" (S. 49).

[10]Aristoteles, Poetik, übersetzt und hrsg. von Olof Gigon, Reclam-Ausgabe (Stuttgart, 1961), S. 36. Dies gilt auch für die erzählende Dichtung, wie aus einem weiteren Hinweis auf den grundsätzlichen Unterschied von Dichter und Historiker im 23. Kapitel hervorgeht: der Dichter soll nicht Gewohnheiten der Geschichtsschreibung annehmen, "wo notwendigerweise nicht die Einheit einer Handlung [wie in der Dichtung], sondern die Einheit der Zeit dargestellt wird: was nämlich zu einer bestimmten Zeit sich ereignete mit einem oder mehreren, die sich zueinander verhielten, wie es sich gerade traf", also die Einzelheiten ganz beliebig zusammenhängen. Aristoteles geht es auch hier wieder um den "einheitlichen Sinn" und den "notwendigen Zusammenhang" einer geschlossenen Handlung (S. 59).

[11]Dazu M. B. Benn, "Anti-Pygmalion: An Apologia for Georg Büchner's Aesthetics", MLR, LXIV (1969), 597-604.

[12]Dazu Richard Thieberger, Georges Büchner: La mort de Danton. Publiée avec le texte des sources et des corrections manuscrites de l'auteur, travaux et mémoires des Instituts Français en Allemagne, Bd. 2 (Paris, 1953), S. 41.

[13]Winfried Hellmann, "Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens", in Wesen und Wirklichkeit des Menschen. Festschrift für Helmuth Plessner, hrsg. von Klaus Ziegler (Göttingen, 1957), S. 394.

[14]Wie selbstverständlich diese Aristotelischen Kategorien für die Ästhetik des Idealismus sind, soll ein Satz aus der Einleitung zu Schellings Philosophie der Kunst (unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1859 durch die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1966) verdeutlichen: "Der ist noch sehr weit zurück, dem die Kunst nicht als ein geschlossenes, organisches und ebenso in allen seinen Theilen nothwendiges Ganze erschienen ist, als es die Natur ist" (S. 1). Weitere Grundbegriffe sind Organismus, Gesetzmässigkeit, Einheit, Harmonie, Schönheit, wechselseitige Beziehung der Teile aufeinander und auf das Ganze. Aristoteles definiert zum Beispiel die erzählende Dichtung folgendermassen: es ist "klar, dass sie . . . sich auf eine einzige, geschlossene und vollständige Handlung beziehen soll mit einem Anfang, Mitte und Abschluss, damit das geschlossene Ganze wie ein organisches Wesen die entsprechende Freude hervorbringt. Die Zusammensetzung soll nicht wie bei der Geschichte sein . . ." (23. Kapitel, S. 59).

[15]Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung, Sämtliche Werke, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 2. Aufl. (München, 1960), V, 746.

[16]Vgl. hierzu bes. die Charakterisierung der geschlossenen und offenen Dichtungsformen durch Volker Klotz.

[17]Vgl. im einzelnen die Ausführungen über den Dialog bei Büchner von Helmut Krapp.

[18] Erich Auerbach, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 5. Aufl., Sammlung Dalp, Bd. 90 (Bern & München, 1971).

[19] Vgl. auch die Formulierung Camilles: "Die Welt ist der ewige Jude" (I 61,19).

[20] Krapp, S. 119. Krapp bestimmt das "oberste Prinzip der Formgesinnung Büchners" als "das Bild, die Situation, das Statuarische der Szene, die Gebärde, kurz: der momentane Zustand" (S. 138).

[21] Vgl. etwa Titel/Haug, I, 339 und 357 ff.

[22] In seinem Nachwort "Lenz oder die Alternative" zur Ausgabe von Titel/Haug äussert Hans Mayer folgende Ansicht: "Vielleicht war in Jakob Michael Reinhold Lenz die wirkliche Alternative zur Weimarer Klassik möglich. Aber sie ist nicht Wirklichkeit geworden" (II, 823).

[23] B. v. Wiese (1962) glaubt im Lenz eine "Sonnensymbolik" zu erkennen (S. 113). Die Lichtmotive seien symbolisch zu verstehen für das Bestehen einer von "göttlichen Kräften getragenen Schöpfung" (S. 114).

[24] Erich Ruprecht, "Die Symbolik der neueren deutschen Dichtung", Studium Generale, VI, Heft 6 (1953), S. 353: "Die Dramatik des 19. Jahrhunderts zeigt deutlich die metaphorische Gestaltungsweise . . . . Zwar ist auch für Schiller die ursprüngliche Einheit zerfallen, aber es gelingt ihm, kraft seines auf die Idee gerichteten Willens, den Riss zwischen den Welten zu überspannen, während er für Kleist und die anderen Tragiker des 19. Jahrhunderts unüberbrückbar geworden ist. Dass es nicht zu einer Symbolbildung im Goetheschen Sinne kommt, versteht sich von selbst. Sie alle spannen Bogen hinüber, die aber einzig gestützt sind in der Subjektivität und ins Offene hinausgehen."

[25] Wilhelm Emrich, "Georg Büchner und die moderne Literatur", Polemik. Streitschriften, Pressefehden und kritische Essays um Prinzipien, Methoden und Massstäbe der Literaturkritik (Frankfurt a.M., 1968), S. 132. Vgl. auch das Schlusskapitel der Büchner-Monographie von Samuel Lindenberger.

LITERATURVERZEICHNIS

A. TEXTE

1. Büchner

Sämmtliche Werke und handschriftlicher Nachlass, erste kritische Gesammt-Ausgabe, eingel. und hrsg. von Karl Emil Franzos. Frankfurt a.M.: J. D. Sauerländer, 1879.

Gesammelte Schriften, in zwei Bänden hrsg. von Paul Landau. Berlin: Paul Cassirer, 1909.

Sämmtliche Werke und Briefe, auf Grund des handschriftlichen Nachlasses Georg Büchners hrsg. von Fritz Bergemann. Leipzig: Insel, 1922 [zitiert als Bergemann 1922].
Werke und Briefe. Gesamtausgabe ["Leseausgabe"]. 2. Aufl., Leipzig: Insel, 1926. 7. Aufl., Wiesbaden, 1958 [zitiert als Bergemann 1958]. 9. Aufl., Frankfurt a.M., 1962 [= dtv-Gesamtausgabe, Bd. 70. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1965].

Sämtliche Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar hrsg. von Werner R. Lehmann, Hamburger Ausgabe in vier Bänden. Hamburg: Christian Wegner, 1967 ff. (Lizenzausgabe: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1967 ff.):
Band I: Dichtungen und Übersetzungen mit Dokumentationen zur Stoffgeschichte (Darmstadt, 1967).
Band II: Vermischte Schriften und Briefe (Darmstadt, 1971).

*

"Lenz. Eine Reliquie von Georg Büchner", mit Vorwort und Nachwort hrsg. von Karl Gutzkow. Telegraph für Deutschland [Hamburg], II (1839), Nr. 5, 7-11, 13 und 14 (S. 34-111).

"Le Lenz de Georg Büchner", übersetzt und hrsg. von Albert Béguin. Cahiers du Sud, XXIV (1937), no. spécial: Le romantisme allemand, S. 383-411.

Lenz, mit einer Federzeichnung von C. A. Bantzinger. [Maastricht]: Halcyon Press, 1942.

Lenz. Ein Fragment, bearbeitet und mit einem Vorwort versehen von Ernst Heyda. Die Kleinode. Frankfurt a.M.: Siegel-Verlag, 1946.

"Lenz", ins Englische übersetzt von Michael Hamburger. Mandrake, I (1947), Nr. 5, S. 11-32; ebenfalls, mit leicht verändertem Text, in: Partisan Review, XXII (1955), 31-46, 135-144.

Lenz. Ein Fragment, mit einem Nachwort von Clemens Loebbe. Baden-Baden: Keppler, [1948].

Lenz. Der hessische Landbote, mit einem Nachwort von Martin Greiner. Reclam UB. 7955. Stuttgart: Reclam, 1957.

"Lenz", mit einem Nachwort hrsg. von Fritz Martini. Klassische deutsche Dichtung, Bd. 6: Romane und Erzählungen. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1963; 5. Auflage, 1969.

Leonce und Lena and Lenz, hrsg. von M. B. Benn. Harrap's German Classics. London: Harrap, 1965.

"Lenz", in: Fritz Ebner, Georg Büchner. Ein Genius der Jugend. Darmstadt: Turris-Verlag, 1964; S. 51-108.

*

Georg Büchner: "Woyzeck". Vollständiger Text und Paralipomena. Dokumentation, hrsg. von Hans Mayer. Dichtung und Wirklichkeit, Bd. 11 (Ullstein Buch, Nr. 3911). Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein, 1963.

"Woyzeck". Texte und Dokumente, kritisch hrsg. von Egon Krause. Frankfurt a.M.: Insel, 1969.

2. Andere Autoren

Aristoteles. Poetik, übersetzt und hrsg. von Olof Gigon. Stuttgart: Reclam, 1961.

Bonaventura. Nachtwachen, hrsg. von Wolfgang Paulsen. Stuttgart: Reclam, 1964.

Fichte. Sämmtliche Werke, hrsg. von J. H. Fichte. 8 Bde. Berlin: Veit & Co., 1845-46.

Goethe. Werke, hrsg. von Erich Trunz. Hamburger Ausgabe in 4 Bden. Hamburg: Wegner, 1948-64.

Hegel. Vorlesungen über die Ästhetik, hrsg. von Friedrich Bassenge. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, [1955].

Jean Paul. Werke, hrsg. von Norbert Miller. 6 Bde. Müchen: Hanser, 1960-63.

Kant. Werke, hrsg. von Wilhelm Weischedel. 10 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

Lenz. Gesammelte Schriften, hrsg. von Ludwig Tieck. 3 Bde. Berlin: G. Reimer, 1828.

______. Werke und Schriften, hrsg. von Britta Titel und Hellmut Haug. 2 Bde. Stuttgart: H. Goverts, 1966-67.

Briefe von und an J. M. R. Lenz, gesammelt und hrsg. von Karl Freye und Wolfgang Stammler. 2 Bde. Leipzig: Kurt Wolff, 1918.

Stöber, August. "Der Dichter Lenz", Mittheilungen von August Stöber, Morgenblatt der gebildeten Stände (Stuttgart), Nr. 250 ff. (1831), S. 997 ff.

______. "Der Dichter Lenz im Steinthale", Erwinia - Ein Blatt zur Unterhaltung und Belehrung (Strassburg), II (1839), Nr. 1, 2 und 3.

______. Der Dichter Lenz und Friedericke von Sesenheim. Aus Briefen und gleichzeitigen Quellen; nebst Gedichten und Anderm von Lenz und Göthe. Basel: Schweighauser, 1842.

Lessing. Werke, hrsg. von Kurt Wölfel. 3 Bde. Frankfurt a.M.: Insel, 1967.

Musil. Der Mann ohne Eigenschaften, hrsg. von Adolf Frisé. Hamburg; Rowohlt, 1952.

Schelling. Philosophie der Kunst. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1859. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.

Schiller. Sämtliche Werke, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 2. Auflage. 5 Bde. München: Hanser, 1960.

*

Arnim/Brentano. Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano. DTV-Gesamtausgabe in 3 Bänden. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963.

B. WISSENSCHAFTLICHE LITERATUR

1. Büchner

Abutille, Mario Carlo. Angst und Zynismus bei Georg Büchner. Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 40. Bern: Francke, 1969.

Albinson, Evelyn Antonsen. "Georg Büchner and Wolfgang Borchert: A Comparative Study". Diss., Univ. of Minnesota, 1968.

Alker, Ernst. "Georg Büchner", Die deutsche Literatur im 19. Jahrhunder: 1832-1914. 3. Aufl. Kröner Taschenausgabe, Bd. 339. Stuttgart: Kröner, 1969; S. 354-362.

Anderegg, Johannes. "Das Problem des Erzählers (Büchner)", Leseübungen. Kritischer Umgang mit Texten des 18. bis 20. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970; S. 21-34.

[Andler, Charles.] "Briefe Gutzkows an Georg Büchner und dessen Braut", mitgeteilt von Charles Andler. Euphorion, Ergänzungs-Heft III (1897), 181-193.

Auger-Duvignaud, Jean. Georg Büchner. Dramaturge. Les grands dramaturges, Bd. 2. Paris: Editions de l'Arche, 1954.

Bach, Anneliese. "Verantwortlichkeit und Fatalismus in Georg Büchners Drama Dantons Tod". WW, VI (1955-56), 217-229. Ebenfalls in: WW, Sammelband III: Neuere deutsche Literatur. Düsseldorf: Schwann, 1963; S. 342-354.

Baumann, Gerhart. "Georg Büchner: Lenz. Seine Struktur und der Reflex des Dramatischen". Euphorion, LII (1958), 153-173. Ebenfalls in: Baumann 1961, S. 118-147.

_______. Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961.

Baumgartner, Ingeborg Martha Hogh. "Georg Büchner in Secondary Literature: 1835-1965". Diss., Univ. of Michigan, 1970.

Beck, Adolf. "Unbekannte französische Quellen für Dantons Tod von Georg Büchner". JFDH, [XXIII] (1963), 489-538.

Beckers, Gustav. Georg Büchners "Leonce und Lena". Ein Lustspiel der Langeweile. Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Heft 5. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1961.

Behrsing, Kurt. "Die unerlöste Wirklichkeit. Zum 120. Todestag Georg Büchners. Gestorben am 19. II. 1837". Begegnung. Zeitschrift für Kultur und Geistesleben, XII (1957), 52-54.

Beissner, Friedrich. "Kleiner Beitrag zum Büchner-Text". Neophilologus, XLIV (1960), 17-20.

Benesh, Richard Louis. "The Use of Satire in the Works of Georg Büchner". Diss., Univ. of Iowa, 1969.

Benn, M. B. "Anti-Pygmalion: An Apologia for Georg Büchner's Aesthetics". MLR, LXIV (1969), 597-604.

Bergemann, Fritz. "Entwicklung und Stand der Georg Büchner-Forschung. Ein Nachwort zum Georg Büchner-Gedenktag, 19. Feb. 1937". Geistige Arbeit, IV (1937), Heft 8, S. 5-7.

______. "Georg Büchner-Schrifttum seit 1937". DVLG, XXV (1951), 112-121.

Brinkmann Donald. Georg Büchner als Philosoph. Zürich: Viernheim, 1958.

Büttner, Ludwig. Georg Büchner. Revolutionär und Pessimist. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des XIX. Jahrhunderts. Nürnberg: Verlag Hans Carl, 1948.

______. Büchners Bild vom Menschen. Nürnberg: Verlag Hans Carl, 1967.

Celan, Paul. Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960. Frankfurt a.M.: Fischer, 1961. Ebenfalls in: Zuckmayer, Hrsg., S. 99-113.

Closs, August. [Rezension von Knight, Georg Büchner] Euphorion, XLVII (1953), 427.

Cowen, Roy C. "Identity and Conscience in Büchner's Works". GR, XLIII (1968), 258-266.

Csokor, Franz Theodor. "Die Revolution des Georg Büchner. Zum 150. Geburtstag des Dichters am 17. Oktober". Deutsche Rundschau, XXXIX (1963), Heft 10, S. 53-54.

Dam, Hermann van. "Zu Georg Büchners Woyzeck". Akzente, I (1954), 82-99. Ebenfalls in: Martens, W.d.F., S. 305-322.

David, Claude. "Danton von Büchner aus gesehen". In Martens, W.d.F., S. 323-333 [aus dem Französischen von N. Michel-Landenauer: "Danton vu par Büchner". Revue du Nord, XXXVI (1954), 285-290].

Diem, Eugen. Georg Büchners Leben und Werk. Heidelberg: H. Meister, 1946.

Dietze, Walter. "*Dantons Tod*--Georg Büchner und Aleksej Tolstoj". *Weimarer Beiträge*, XV (1969), 229-274; 620-654; 811-854.

Döhner, Otto. *Georg Büchners Naturauffassung*. Diss., Marburg, 1967.

Dymschitz, Alexander L. "Die ästhetischen Anschauungen Georg Büchners". *Weimarer Beiträge*, VIII (1962), 108-123 [aus dem Russischen von Ernst M. Arndt].

Emrich, Wilhelm. "Georg Büchner und die moderne Literatur", *Polemik. Streitschriften, Pressefehden und kritische Essays um Prinzipien, Methoden und Massstäbe der Literaturkritik*. Frankfurt a.M., Bonn: Athenäum, 1968; S. 131-172. Ebenfalls--leicht verändert--als: "Von Georg Büchner zu Samuel Beckett. Zum Problem einer literarischen Formidee", in *Aspekte des Expressionismus. Periodisierung, Stil, Gedankenwelt*. Vorträge des Ersten Kolloquiums in Amherst, Mass., hrsg. von W. Paulsen. Heidelberg: Stiehm, 1968; S. 11-32.

Enzensberger, Hans Magnus. *Georg Büchner, Ludwig Weidig: Der Hessische Landbote. Texte, Briefe, Prozessakten*. Sammlung Insel, Bd. 3. Frankfurt a.M.: Insel, 1965.

Ermatinger, Emil. "Georg Büchners Persönlichkeit". *JFDH*, XVIII (1931), 298-313.

Fellmann, Herbert. "Georg Büchners *Lenz*". *Jahrbuch der Wittheit zu Bremen*, VII (1963), 7-124.

Fink, Gonthier-Louis. "Volkslied und Verseinlage in den Dramen Georg Büchners". *DVLG*, XXXV (1961), 558-593. Ebenfalls in: Martens, *W.d.F.*, S. 443-487.

_______. "*Leonce und Lena*. Komödie und Realismus bei Georg Büchner", in Martens, *W.d.F.*, S. 488-506 [aus dem Französischen von N. Michel-Landenauer: "*Leonce et Lena*. Comédie et réalisme chez Büchner". *EG*, XVI (1961), 223-234].

Fischer, Heinz. *Acedia und Landschaft in den Dramen Georg Büchners*. Diss., München, 1958.

_______. "Ein Büchner-Fund. Vorläufiger Bericht". *DVLG*, XLIV (1970), 7-579.

Friedrich Eva. *Georg Büchner und die Französische Revolution*. Winterthur: Sailer, 1957 [Diss., Zürich; Teildruck].

Geerdts, Hans Jürgen. "Georg Büchners Volksauffassung. Zum 150. Geburtstag des Dichters am 17. Oktober 1963". *Weimarer Beiträge*, IX (1963), 642-649.

Georg Büchner. *Yale/Theater*, III, Nr. 3 (Winter 1972) [11 Kurzfeferate über Büchner].

Golz, Joachim. "Die naturphilosophischen Anschauungen Georg Büchners", Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, XIII (1964), Heft 1, S. 65-72.

Gundolf, Friedrich. "Georg Büchner. Ein Vortrag". Zeitschrift für Deutschkunde, XLII (1929), 1-12. Ebenfalls in: F. G., Romantiker. Berlin-Wilmersdorf: Heinrich Keller, 1930; S. 375-395. Ebenfalls in: W.d.F., S. 82-97.

Gunkel, Richard. Georg Büchner und der Dandysmus. Studia litteraria Rheno-Traiectina, Bd. 2. Utrecht: Kemink & Zoon, 1953.

Gutzkow, Karl. "Georg Büchner", Werke, hrsg. von R. Gensel. 12 Bde. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong, o.J; XI, 80-90 [= Telegraph, 1837, Nr. 42-44].

Hamburger, Michael. "Introduction and Notes to Georg Büchner's Lenz". Partisan Review, XXII (1955), 31-32; 142-144.

_______. "Georg Büchner", Reason and Energy. Studies in German Literature. Evergreen Books. New York: Grove Press, 1957; S. 179-208.

Hartwig, Gilbert Frederick. "Georg Büchner". Diss., Milwaukee, 1953.

_______. "Georg Buechner: Nineteenth-Century Avant-Garde". Southern Quarterly, I (1963), 98-128.

_______. "The Georg Buechner Literature: Part I, A Selective Bibliography to 1952". Southern Quarterly, VI (1967-68), 415-427.

Hasubek, Peter. "'Ruhe' und 'Bewegung'. Versuch einer Stilanalyse von Georg Büchners Lenz". GRM, N.F. XIX (1969), 33-59.

Heimann, Moritz. "Georg Büchner", Die Wahrheit liegt nicht in der Mitte. Essays. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1966; S. 143-148 [Erstdruck: Neue Rundschau, XXI (1910)].

Helbig, Louis Ferdinand. "Zitatprobleme und Historische Wahrheit in Georg Büchners Drama Dantons Tod". Diss., Waterloo, 1969.

Herrmann, Hans-Peter. Stilstudien zur dramatischen Zeit und Sprache Georg Büchners. Diss., Freiburg/B., 1955 [zitiert als Herrmann 1955].

_______. "'Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg.' Zur Textgestalt von Georg Büchners nachgelassener Erzählung". ZDP, LXXXV (1966), 251-267 [zitiert als Herrmann 1966].

Heyn, Fritz. "Die Sprache Georg Büchners". Diss., Marburg, 1955.

Hildesheimer, Wolfgang. "Über Georg Büchner. Eine Rede", Interpretationen. James Joyce, Georg Büchner. Zwei Frankfurter Vorlesungen. Edition Suhrkamp, Bd. 297. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969; S. 31-51.

Hinck, Walter. "Georg Büchner", in Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk, hrsg. von B. v. Wiese. Berlin: Erich Schmidt, 1969; S. 200-222.

Högel, Rolf. Der Held im Drama Georg Büchners, der Jungdeutschen und Friedrich Hebbels. Diss., Bonn, 1969.

Höllerer, Walter. "Georg Büchner", Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit. Stuttgart: Klett, 1958; S. 100-142; 418-428.

______. "Büchner. Dantons Tod", in Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. 2. Aufl. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1958; II, 65-88.

Ide, Heinz. [Rezension der Büchner-Monographien von Baumann (1961) und Beckers (1961)] Mitteilungen des Deutschen Germanisten-Verbandes, IX (1962), Heft 3, S. 42 f.

Irle, Gerhard. "Büchners Lenz. Eine frühe Schizophreniestudie", Der psychiatrische Roman. Schriftenreihe zur Theorie und Praxis der Psychotherapie, Bd. 7. Stuttgart: Hippokrates, 1965; S. 73-83.

Jansen, Peter K. "Die Ironie und das Verhältnis zur Wirklichkeit im Werk Georg Büchners". Diss., Univ. of Illinois, 1968.

Jens, Walter. "Poesie und Medizin. Gedenkrede für Georg Büchner". Neue Rundschau, LXXV (1964), 266-277. Ebenfalls in: W. J., Euripides. Büchner. Pfullingen: Günther Neske, 1964; S. 35-48.

Johann, Ernst. Georg Büchner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 5. Aufl. Rowohlts Monographien, Bd. 18. Hamburg: Rowohlt, 1968.

Kaiser, Ursula. "Die Mechanisierung des Lebens im dichterischen Werk Georg Büchners". Diss., Frankfurt a.M., 1952.

Kayser, Wolfgang. "'Grotesk! Grotesk!' - Büchners Woyzeck", Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg, Hamburg: Gerhard Stalling Verlag, 1957; S. 95-102.

Knight, Arthur H. J. Georg Büchner. Modern Language Studies. Oxford: Basil Blackwell, 1951.

Koch, Franz. "Grabbe und Büchner", Idee und Wirklichkeit. Deutsche Dichtung zwischen Romantik und Naturalismus. 2 Bde. Düsseldorf: Louis Ehlermann, 1956; II, 1-28.

[Kollektiv für Literaturgeschichte] Zur Literatur des Vormärz: 1830-1848, hrsg. vom Kollektiv für Literaturgeschichte im volkseignen Verlag Volk und Wissen. 8. Aufl. Erläuterungen zur deutschen Literaturgeschichte. Berlin: Volk und Wissen, 1967 [über Büchner S. 42-72; Bearbeiter: Rabe, Geerdts, Dietze].

König, Fritz. Georg Büchners "Danton". Bausteine zur Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 19. Halle: Niemeyer, 1924.

Koopmann, Helmut. "Dantons Tod und die antike Welt. Zur Geschichtsphilosophie Georg Büchners". ZDP, LXXXIV (1965), Sonderheft "Moderne deutsche Dichtung", S. 22-41.

Krapp, Helmut. Der Dialog bei Georg Büchner. 2. Aufl. Literatur als Kunst. München: Hanser, 1970. Auszug unter dem Titel "Zu Büchners ästhetischer Konzeption. Pathos" in W.d.F., S. 386-405.

Landau, Paul. "Lebensbild und Werkbesprechung", Georg Büchners gesammelte Schriften, hrsg. von Paul Landau. I, 7-177. Auszüge in Martens, W.d.F., S. 16-31; 32-49; 50-71; 72-81.

Langen, August. "Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart", Deutsche Philologie im Aufriss, hrsg. von W. Stammler. 2. Aufl. (1957). Band I, Spalte 931-1395 [zu Büchner: Sp. 1302-1306].

Lehmann, Werner R. "Robespierre - 'ein impotenter Mahomet'? Geistes- und wirkungsgeschichtliche Beglaubigung einer neuen textkritischen Lesung". Euphorion, LVII (1963), 210-217.

______. "Prolegomena zu einer historisch-kritischen Büchner-Ausgabe", in Gratulatio. Festschrift für Christian Wegner zum 70. Geburtstag am 9. September 1963. Hamburg: Wegner, 1963; S. 190-225 [zitiert als Lehmann 1963].

______. Textkritische Noten. Prolegomena zur Hamburger Büchner-Ausgabe. Hamburg: Chr. Wegner, 1967 (Lizenzausgabe: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt) [zitiert als Lehmann 1967].

______. "Repliken. Beiträge zu einem Streitgespräch über den Woyzeck". Euphorion, LXV (1971), 58-83.

Lenz, Wilhelm. "Untersuchungen zur Sprache und zum Weltbild Georg Büchners". Diss., Köln, 1949.

Lindenberg, Wladimir. "Georg Büchner", Die Unvollendeten. Lebensläufe früh verstorbener Dichter. Hamburg: Dulk, 1948; S. 132-180. Ebenfalls in: W. L., Frühvollendete. München: Reinhardt, 1966; S. 104-132.

Lindenberger, Herbert Samuel. Georg Büchner. Crosscurrents/Modern Critiques. Carbondale, Ill.: Southern Illinois Univ. Press, 1964.

Lipmann, Heinz. Georg Büchner und die Romantik. München: Max Hueber Verlag, 1923.

Lukács, Georg. "Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner. Zu seinem 100. Todestag am 19. Februar 1937", Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin: Aufbau-Verlag, 1952 [zuerst in Das Wort, Moskau (1937)]. Ebenfalls in: Martens, W.d.F., S. 197-224.

Majut, Rudolf. Farbe und Licht im Kunstgefühl Georg Büchners. Diss., Greifswald, 1912.

______. "Aufriss und Probleme der modernen Büchner-Forschung". GRM, XVII (1929), 356-372.

______. Studien um Büchner. Untersuchungen zur Geschichte der problematischen Natur. Germanische Studien, Heft 121. Berlin: Emil Ebering, 1932.

______. "Büchneriana". GRM, XXII (1934), 481-482.

______. "Georg Büchner and some English Thinkers". MLR, XLVIII (1953), 310-322.

______. "Some Literary Affiliations of Georg Büchner with England". MLR, L (1955), 30-43. Ebenfalls--in Übersetzung--in Martens, W.d.F., S. 334-359.

______. [Rezension von Baumann, Georg Büchner] Germanistik, III (1962), 270 f.

Marcuse, Ludwig. Büchner und seine besten Bühnenwerke. Schneiders Bühnenführer, Bd. 50. Berlin: Siedentop & Co., 1921.

Martens, Wolfgang. "Zum Menschenbild Georg Büchners. Woyzeck und die Marionszene im Dantons Tod". WW, VIII (1957-58), 13-20. Ebenfalls in: Martens, W.d.F., S. 373-385.

______. "Zur Karikatur in der Dichtung Büchners. (Woyzecks Hauptmann)". GRM, XXXIX (1958), 64-71.

______. "Der Barbier in Büchners Woyzeck. (Zugleich ein Beitrag zur Motivgeschichte der Barbiersfigur)". ZDP, LXXIX (1960), 361-383.

______. "Ideologie und Verzweiflung. Religiöse Motive in Büchners Revolutionsdrama". Euphorion, LIV (1960), 83-108. Ebenfalls in: Martens, W.d.F., S. 406-442.

______. Hrsg. Georg Büchner. 2. Aufl. Wege der Forschung, Bd. LIII. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969 [Beiträge von H. v. Dam, C. David, G.-L. Fink, F. Gundolf, H. Krapp, P. Landau, G. Lukács, R. Majut, W. Martens, F. H. Mautner, K. May, H. Mayer, R. Mühlher, R. Peacock, H. Plard, H. Pongs und K. Viëtor].

Martini, Fritz. [Rezension von A. Pfeiffer, Georg Büchner] Euphorion, XXXVI (1935), 369.

______. "Nachwort [zu Lenz]", in Klassische deutsche Dichtung. Bd. VI: Romane und Erzählungen, hrsg. von Fritz Martini und Walter Müller-Seidel. 5. Aufl. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1969; S. 585-591.

Mautner, Franz Heinrich. "Wortgewebe, Sinngefüge und 'Idee' in Büchners Woyzeck". DVLG, XXXV (1961), 521-557. Ebenfalls in: Martens, W.d.F., S. 507-554.

Mautz, Kurt. "Georg Büchner. Zum 100. Todestag des Dichters am 19. Februar 1937". DVLG, XV (1937), 115-123.

Maveety, Beth Emily. "Three Phases of Comedy: A Study of the Archetypal Patterns in Leonce und Lena, Der zerbrochene Krug, and Die Physiker". Diss., Univ. of Oregon, 1969.

May, Kurt. "Büchners Woyzeck". Sammlung, V (1950), 19-26. Ebenfalls in: Martens, W.d.F., S. 241-251.

Mayer, Hans. "Georg Büchners ästhetische Anschauungen". ZDP, LXXIII (1954), 129-160. Ebenfalls in: Mayer 1960, S. 399-440.

______. Georg Büchner und seine Zeit. 2. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag, 1960. Auszug in: Martens, W.d.F., S. 225-240.

______. "Der Büchner-Bazillus in unserer Literatur. Die Reden der Büchner-Preisträger verheissen keinen billigen Trost". Die Zeit, XIX (1964), Nr. 44 (6. Nov.), S. 12.

McGlashan, Leonard. Sinn und Form des realistischen Dramas bei Georg Büchner. Eine Untersuchung. Diss., Münster, 1955; gedruckt 1959.

Meyer, Erwin Louis. "The Changing Attitude Toward Georg Büchner". Diss., Bloomington, Ind., 1945.

Michel, Wilhelm. "Auf der Suche nach der 'Wirklichkeit'. Über Georg Büchner als Zeugen einer deutschen Ernüchterungsbewegung". Eckart (Berlin), XIII (1937), 383-394.

Moos, Walter. "Büchner's Lenz". Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie, XLII (1938), 97-114.

Mühlher, Robert. "Georg Büchner und die Mythologie des Nihilismus", Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts. Wissenschaft und Weltbild. Wien: Verlag Herold, 1951; S. 97-145. Ebenfalls in: Martens, W.d.F., S. 252-288.

Müller-Seidel, Walter. "Natur und Wissenschaft im Werk Georg Büchners". Festschrift für Klaus Ziegler, hrsg. von E. Catholy und W. Hellmann. Tübingen: Niemeyer, 1968; S. 205-232.

Neis, Edgar. Hrsg. ["Büchners Lenz und Stifters Der beschriebene Tännling"] Erlebnis und Gestalt. Interpretationen motivgleicher Prosatexte, hrsg. von Edgar Neis. 3. Aufl. Frankfurt, Berlin, Bonn: M. Diesterweg, 1970; S. 78-89; 162-164.

Neuse, Erna Kritsch. "Büchners Lenz. Zur Struktur der Novelle". GQ, XLIII (1970), 199-209.

Nossack, Hans Erich. "'So lebte er hin . . .'. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner Preises 1961", in Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt. Jahrbuch 1961. Heidelberg, Darmstadt: Lambert Schneider, 1962; S. 89-98. Ebenfalls in: Zuckmayer, Hrsg., S. 115-127.

Oppel, Horst. Die tragische Dichtung Georg Büchners. Rheingauer Drucke, Bd. 4. Stuttgart: L. Hempe Verlag, 1951.

______. "Stand und Aufgaben der Büchner-Forschung". Euphorion, XLIX (1955), 91-109.

Parker, John J. "Some Reflections on Georg Büchner"s Lenz and Its Principal Source, the Oberlin Record". GL&L, XXI (1967-68), 103-111.

Paulus, Ursula. "Georg Büchners Woyzeck. Eine kritische Betrachtung zur Edition Fritz Bergemanns". Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft, VIII (1964), 226-246.

Peacock, Ronald. "A Note on Georg Büchner's Plays". GL&L, X (1956-57), 189-197. Ebenfalls in: R. P., The Poet in the Theatre. Dramabooks, Bd. 23. New York: Hill & Wang, 1960; S. 181-193. Ebenfalls--in Übersetzung--in: Martens, W.d.F., S. 360-372.

Penzoldt, Günther. Georg Büchner. 2. Aufl. Friedrichs Dramatiker der Weltliteratur, Bd. 6. Velber b. Hannover: Friedrich, 1968.

Pfeiffer, Arthur. Georg Büchner. Vom Wesen der Geschichte, des Dämonischen und Dramatischen. Frankfurt a.M.: V. Klostermann, 1934.

Plard, Henri. "Gedanken zu Leonce und Lena. Musset und Büchner", in Martens, W.d.F., S. 289-304 [aus dem Französischen von N. Michel-Landenauer: "A propos de Leonce und Lena. Musset et Büchner". EG, IX (1954), 26-36].

Pongs, Hermann. "Ein Beitrag zum Dämonischen im Biedermeier". Euphorion, XXXVI (1935), 241-261. Ebenfalls--leicht verändert--als "Büchners Lenz in: H. P., Das Bild in der Dichtung. Bd. II: Voruntersuchung zum Symbol. 2. Aufl. Marburg: Elwert, 1963; S. 254-265; 697. Ebenfalls in: Martens, W.d.F., S. 138-150.

______. "Georg Büchners Woyzeck", Das Bild in der Dichtung. Bd. III: Der symbolische Kosmos der Dichtung. Marburg: Elwert, 1969; S. 618-663; 801-806.

Poster, Herrmann David. "Geistiger Gehalt und dramatischer Aufbau in Dantons Tod von Georg Büchner". Diss., New York, 1948.

Pütz, Heinz Peter. "Büchners Lenz und seine Quelle. Bericht und Erzählung". ZDP, LXXXIV (1965), Sonderheft "Moderne deutsche Dichtung", S. 1-22.

Rabe, Wolfgang. Georg Büchners Lustspiel "Leonce und Lena". Eine Monographie. Diss., Potsdam, 1967.

Rainoird, Manuel. "Lenz". Paru. Revue de l'actualité littéraire, intellectuelle et artistique (Monte Carlo), XII (1957), S. 140-142.

Rath, Gernot. "Medizinisches in Georg Büchners Dichtung". Ärztliche Praxis, II (1950), Nr. 49, S. 12.

______. "Georg Büchners Lenz". Ärztliche Praxis, II (1950), Nr. 51, S. 12.

Reeve, William Charles. "Materialistic and Realistic Elements in the Works of Georg Büchner". Diss., Cornell Univ., 1970.

Renker, Arnim. Georg Büchner und das Lustspiel der Romantik. Eine Studie über "Leonce und Lena". Germanische Studien, Heft 34. Berlin: Emil Ebering, 1924.

Richards, David G. "The Works of Georg Büchner: A Study in Form and Meaning". Diss., Univ. of Calif., Berkeley, 1968.

______. "Anmerkungen zur Hamburger Büchner-Ausgabe, den Woyzeck betreffend". Euphorion, LXV (1971), 49-57.

Rilla, Paul. "Georg Büchner", Essays. Berlin: Henschel-Verlag, 1955; S. 142-152.

Rollka, Bodo. Untersuchungen zur Struktur des Raumes in Büchners "Woyzeck". Diss., Freie Univ. Berlin, 1967.

Rosenthal, Erwin Theodor. "Aspekte der dramatischen Struktur der beiden Tragödien Georg Büchners". GQ, XXXVIII (1965), 273-285.

[Rössing-Hager, Monika] Wortindex zu Georg Büchner: Dichtungen und Übersetzungen, bearb. im Forschungsinstitut für deutsche Sprache Marburg unter Leitung von Monika Rössing-Hager. Deutsche Wortindices, Bd. I. Berlin: de Gruyter & Co., 1970.

Scheuer, Erwin. Akt und Szene in der offenen Form des Dramas, dargestellt an den Dramen Georg Büchners. Germanische Studien, Heft 77. Berlin: Emil Ebering, 1929.

Schier, Rudolf Dirk. "Büchner und Trakl: Zum Problem der Anspielungen im Werk Trakls". PMLA, LXXXVII (1972), 1052-1064.

Schlick, Werner. Das Georg Büchner-Schrifttum bis 1965. Eine internationale Bibliographie. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1968.

Schmid, Peter. Georg Büchner. Versuch über die tragische Existenz. Bern: Verlag Paul Haupt, 1940.

Schmidt, Henry Jacques. "Satire, Caricature and Perspectivism in the Works of Georg Büchner". Diss., Stanford Univ., 1968; gedruckt als Bd. VIII in der Reihe "Stanford Series in Germanics and Slavics". The Hague: Mouton, 1970.

Schmidt-Henkel, Gerhard. "Der kathartische Mythos: Georg Büchner", Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert. Bad Homburg: Verlag Gehlen, 1967; S. 13-55.

Schöne, Albrecht. "Interpretationen zur dichterischen Gestaltung des Wahnsinns in der deutschen Literatur". Diss., Münster, 1952. Zu Büchners Lenz: Kap. I ("Der Mensch an der Grenze"), S. 28-58.

Schröder, Jürgen. Georg Büchners "Leonce und Lena". Eine verkehrte Komödie. Zur Erkenntnis der Dichtung, Bd. 2. München: Wilhelm Fink Verlag, 1966.

Schulz, Gerhard. "Georg Büchner". Diss., Prag, 1921.

Schwarz, Egon. "Tod und Witz im Werk Georg Büchners". Monatshefte, XLIV (1954), 123-136.

Segebrecht-Paulus, Ursula. Genuss und Leid im Werk Georg Büchners. Diss., München, 1969.

Sengle, Friedrich. "Grabbe und Büchner", Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos. Stuttgart: Metzler, 1952; S. 121-134.

Shaw, Leroy Robert. "Symbolism of Time in Georg Büchner's Leonce und Lena". Monatshefte, XLVIII (1956), 221-230.

Sly, Gerlinde Hedwig. "The Role of Social Consciousness and Fatalism in the Works, Life and Letters of Georg Büchner and the Younger Ivan Sergeyevich Turgenev. (Two Types of Literary Reactions to Social Conditions.)" Diss. New York Univ., 1966.

Smeed, J. M. "Jean Paul und Georg Büchner". Hesperus. Blätter der Jean Paul-Gesellschaft, Nr. 22 (Okt. 1961), S. 29-37.

Stern, Joseph Peter. "A World of Suffering: Georg Büchner", Re-interpretations. Seven Studies in Nineteenth-Century German Literature. London: Thames & Hudson, 1964; S. 78-155.

Strohl, Jean. Lorenz Oken und Georg Büchner. Zwei Gestalten aus der Übergangszeit von Naturphilosophie zur Naturwissenschaft. Zürich: Corona, 1936.

Szondi, Peter. "Büchner: Dantons Tod", Versuch über das Tragische. Frankfurt a.M.: Insel, 1961; S. 103-109 [zuerst in: Neue Rundschau, LXXI (1960), 652-657].

Thieberger, Richard. Georges Büchner: La mort de Danton. Publiée avec le texte des sources et des corrections manuscrites de l'auteur. Travaux et mémoires des Instituts Français en Allemagne, Bd. 2. Paris: Presses universitaires de France, 1953.

______. "Situation de la Büchner-Forschung". EG, XXIII (1968), 255-260; 405-413 [zitiert als Thieberger 1968].

Thiele, Herbert. "Georg Büchners Lenz als sprachliches Kunstwerk. Gedanken zu einer Behandlung in der Prima". DU, VIII (1956), Heft 3, S. 59-70.

Tymms, Ralph. "The Double in Post-Romantic Literature. Parody of the Phantasieromantiker (Georg Büchner)", Doubles in Literary Psychology. Cambridge: Bowes & Bowes, 1949; S. 72-118.

Ullmann, Bo. "Georg Büchner. Textkritische Probleme". Moderna Språk, LXIV (1970), 257-265.

______. Die sozialkritische Thematik im Werk Georg Büchners und ihre Entfaltung im "Woyzeck". Germanistische Dissertationen, Bd. I. Diss., Stockholm, 1970.

Viëtor, Karl. "Die Quellen von Büchners Drama Dantons Tod". Euphorion, XXXIV (1933), 357-379.

______. "Georg Büchner. Leben, Werke, Schrifttum", in Goedekes Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. Neue Folge (1830-1880). Grundsätze der Bearbeitung, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 2. Aufl. Berlin: Akademie Verlag, 1956; S. 15-38 [Erstveröffentlichung: Leipzig, 1934]. Teilweise auch in: Martens, W.d.F., S. 1-15.

______. "Die Tragödie des heldischen Pessimismus. Über Büchners Drama Dantons Tod". DVLG, XII (1934), 173-209. Ebenfalls--in erweiterter Form--in: Viëtor 1949, S. 95-158, und Martens, W.d.F., S. 98-137.

______. "Woyzeck". Das Innere Reich, III (1936), 182-205. Ebenfalls in: Viëtor 1949, S. 189-212, und Martens, W.d.F., S. 151-177.

______. "Lenz, Erzählung von Georg Büchner". GRM, XXV (1937), 2-15. Ebenfalls in: Viëtor 1949, S. 159-173, und Martens, W.d.F., S. 178-196.

Viëtor, Karl. Georg Büchner als Politiker. Bern, Leipzig: Verlag Paul Haupt, 1939; 2. Aufl.: Bern, Francke, 1950.

_______. Georg Büchner. Politik. Dichtung. Wissenschaft. Bern: Francke, 1949.

Vogeley, Heinrich. Georg Büchner und Shakespeare. Diss., Marburg, 1934.

Völker, Ludwig. "Woyzeck und die 'Natur'". Revue des Langues Vivantes (Brüssel), XXXII (1966), 611-632.

Voss, Kurt. "Georg Büchners Lenz. Eine Untersuchung nach Gehalt und Formgebung. Diss., Bonn, 1922 [unerreichbar]; gedruckt davon ein "Auszug", S. 1-11.

Waldmann, Günter. "Georg Büchners Lustspiel Leonce und Lena als realistische Selbstreductio ad absurdum des Romantisch-Idealistischen". Pädagogische Provinz, XIII (1959), 339-349.

Weidlé, Wladimir. "Büchner, ou la fin du romantisme allemand". Cahiers du Sud, XXIV (1937), no. spécial: Le romantisme allemand, S. 336-341. Wiederabdruck: XXXV (1949), 325-329.

Weiss, Walter. "Georg Büchner", Enttäuschter Pantheismus. Zur Weltgestaltung der Dichtung in der Restaurationszeit. Gesetz und Wandel. Innsbrucker literaturhistorische Arbeiten, Bd. 3. Dornbirn: Vorarlberger Verlagsanstalt, 1962; S. 248-301.

Wessell, Leonard P. "Eighteenth-Century Theodicy and the Death of God in Büchner's Dantons Tod". Seminar, VIII (1972), 198-218.

White, John S. "Georg Büchner or the Suffering Through the Father". The American Imago, IX (1952), 365-427.

Wiese, Benno von. "Georg Büchner. Die Tragödie des Nihilismus", Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel.. 5. Aufl. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1961; S. 513-534 [1. Aufl.: 1948].

_______. "Die Religion Büchners und Hebbels". Hebbel-Jahrbuch, XV (1959), 7-29. Ebenfalls in: B. v. W., Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur. Düsseldorf: A. Bagel, 1963; S. 122-141.

_______. "Georg Büchner: Lenz", Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen. Düsseldorf: A. Bagel, 1962; II, 104-126 [zitiert als B. v. Wiese 1962].

Zagari, Luciano. Georg Büchner e la ricerca dello stile drammatico. Saggi e ricerche di letteratura tedesca. Torino: Edizioni dell' Albero, 1965.

Zeydel, Edwin H. "A Note on Georg Büchner and Gerhart Hauptmann". Journal of English and Germanic Philology, XLIV (1945), 87 f.

Zimmer, Dieter E. "Er war sich selbst ein Traum. George Moorse verfilmte Büchners Novelle Lenz". Die Zeit, Nr. 20 (18. Mai 1971), S. 11.

Zobel, Karl Heinrich Klaus. "Das Bild und seine Funktion im Werk Georg Büchners". Diss., Innsbruck, 1958; Auszug als: "Die innere Form in Georg Büchners Dramen", in Germanistische Abhandlungen, hrsg. von Klein und Thurnherr. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Bd. 6. Innsbruck, 1959; S. 179-189.

Zobel von Zabeltitz, Max. Georg Büchner. Sein Leben und sein Schaffen. Bonner Forschungen, N.F. Bd. 8. Berlin: G. Grote, 1915.

Zuckmayer, Carl. Hrsg. Der Büchner-Preis: Die Reden der Preisträger 1950-1962, eingel. und hrsg. von C. Zuckmayer. Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt. Heidelberg, Darmstadt: Lambert Schneider, 1963 [Reden von: G. Benn, E. Kreuder, M. Kessel, M.-L. Kaschnitz, K. Krolow, E. Kästner, M. Frisch, G. Eich, P. Celan, H. E. Nossack, W. Koeppen].

Zweig, Arnold. "Versuch über Georg Büchner", Einleitung zu Georg Büchners sämtliche poetische Werke, nebst einer Auswahl seiner Briefe, hrsg. und eingel. von Arnold Zweig. Rösl-Klassiker. München, Leipzig: Rösl & Cie., 1923; S. v-lvii. Ebenfalls in: A.Z., Lessing, Kleist, Büchner. Drei Versuche. Berlin: J. M. Spaeth, 1925; S. 133-195.

2. Realismus-Diskussion

Auerbach, Erich. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 5. Aufl. Sammlung Dalp, Bd. 90. Bern und München: Francke, 1971.

Brinkmann, Richard. Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des Neunzehnten Jahrhunderts. 2. Aufl. Tübingen, Niemeyer, 1966.

______. Hrsg. Begriffsbestimmung des literarischen Realismus. Wege der Forschung, Bd. CCXII. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.

Burger, Heinz Otto. "Der plurale Realismus des neunzehnten Jahrhunderts: 1832-1889", Annalen der deutschen Literatur. Eine Gemeinschaftsarbeit zahlreicher Fachgelehrter, hrsg. von H. O. Burger. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1971; S. 621-718.

Gaede, Friedrich. Realismus von Brant bis Brecht. Uni-Taschenbücher, Bd. 171. München: Francke, 1972.

Hellmann, Winfried. "Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens", in Wesen und Wirklichkeit des Menschen. Festschrift für Helmuth Plessner, hrsg. von Klaus Ziegler. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1957; S. 340-397.

Heller, Erich. "The Realistic Fallacy", in Documents of Modern Literary Realism, hrsg. von George J. Becker. Princeton: Princeton Univ. Press, 1963; S. 591-598.

Koller, Herrmann. Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. Dissertationes Bernenses, Bd. I, 5. Bern: Francke, 1954.

Lukács, Georg. Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin: Aufbau-Verlag, 1952.

Martini, Fritz. Forschungsbericht zur deutschen Literatur in der Zeit des Realismus. Stuttgart: Metzler, 1962.

______. Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus: 1848-1898. 2. Aufl. Epochen der deutschen Literatur, Bd. V, 2. Stuttgart: Metzler, 1964.

"Realism: A Symposium" [Vorträge von Egon Schwarz und Jost Hermand], in Monatshefte, LIX (1967), 97-130.

Silz, Walter. Realism and Reality. Studies in the German Novelle of Poetic Realism. University of North Carolina Studies in the German Languages and Literatures, Nr. 11. Chapel Hill: Univ. of N. Carolina Press, 1954.

Tarot, Rolf. "Mimesis und Imitatio. Grundlagen einer neuen Gattungspoetik". Euphorion, LXIV (1970), 125-142.

3. Sonstige Aspekte

Auer, Annemarie. "Die Landschaft der Dichter". Neue deutsche Literatur, VI (1958), 80-94.

Benn, Joachim. "Die Klassiker des literarischen Impressionismus [Heinse, Lenz, Büchner]". Frankfurter Zeitung, LVI (1912), Nr. 196 (17. Juli), S. 1-3.

Biese, Alfred. Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten. Leipzig: Quelle und Meyer, 1926.

Boeschenstein, Hermann. German Literature of the Nineteenth Century. London: Arnold, 1969.

Buber, Martin. Ekstatische Konfessionen. Jena: Diederichs, 1909.

Buber, Martin. "Das Wort, das gesprochen wird", in Wort und Wirklichkeit. S. 15-31.

David, Claude. Zwischen Romantik und Symbolismus: 1820-1885. Geschichte der deutschen Literatur. Gütersloh: S. Mohn, 1966.

Doderer, Klaus. Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.

Eichner, Hans. "Dichterische Absicht und literarische Deutung", in Psychologie in der Literaturwissenschaft. Viertes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1970, hrsg. von Wolfgang Paulsen. Heidelberg: Lothar Stiehm, 1971; S. 56-78.

Essner-Schaknys, Günther. "Die epische Wirklichkeit und die Raumstruktur des modernen Romans". Diss., Marburg, 1957.

Flemming, Willi. Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert. DVLG, Buchreihe, Bd. 18. Halle: Niemeyer, 1931.

Gadamer, Hans-Georg. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 2. Aufl. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1965.

Gaede, Friedrich. Humanismus--Barock--Aufklärung. Geschichte der deutschen Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Handbuch der deutschen Literaturgeschichte. Erste Abt.: Darstellungen, Bd. 2. Bern und München: Francke, 1971.

Gansberg, Marie Luise und Paul Gerhard Völker. Methodenkritik der Germanistik. Materialistische Literaturtheorie und bürgerliche Praxis. Texte Metzler, Bd. 16. Stuttgart: Metzler, 1970.

Gaupp, Robert. "Das Pathologische in Kunst und Literatur". Deutsche Revue, XXXVI (1911), Heft 2, S. 11-23.

Geyer, Horst. Dichter des Wahnsinn. Eine Untersuchung über die dichterische Darstellbarkeit seelischer Ausnahmezustände. Göttingen: Musterschmidt, 1955.

Grimm, Reinhold. "Spiel und Wirklichkeit in einigen Revolutionsdramen". Basis, I (1970), 49-93

Gruppe, O. F. Reinhold Lenz. Leben und Werke. Berlin: Charisius, 1861.

Hagmann, Franz. Aspekte der Wirklichkeit im Werke Robert Musils. Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 10. Bern: H. Lang, 1969.

Hartmann, Nicolai. Teleologisches Denken. 2. Aufl. Berlin: Gruyter, 1966.

Heisenberg, Werner. "Sprache und Wirklichkeit in der modernen Physik", in Wort und Wirklichkeit. S. 32-62.

Himmel, Hellmuth. Geschichte der deutschen Novelle. Sammlung Dalp, Bd. 94. Bern und München: Francke, 1963.

Hirschfeld, Alice. Die Natur als Hieroglyphe. Breslau: M. & H. Marcus, 1936.

Hoche, Alfred Erich. Die Geisteskranken in der Dichtung. München: J. F. Lehmann, 1939.

Hof, Walter. "Stufen des Nihilismus. Nihilistische Strömungen in der deutschen Literatur vom Sturm und Drang bis zur Gegenwart". GRM, XLIV (1963), 397-423.

Jaspers, Karl. Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin. München: R. Piper, 1949.

Kilchenmann, Ruth J. Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung. Stuttgart: Kohlhammer, 1967.

Killy, Walther. Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts. München: C. H. Beck, 1963.

Klein, Johannes. Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart. Wiesbaden: Steiner, 1954.

Klotz, Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. Literatur als Kunst. München: Hanser, 1960.

Krauss, Ingrid. Studien über Schopenhauer und den Pessimismus in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. Sprache und Dichtung. Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Heft 47. Bern: Paul Haupt, 1931.

Kunz, Josef. Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert. Grundlagen der Germanistik, Bd. 10. Berlin: Schmidt, 1970.

_______. Hrsg. Novelle. Wege der Forschung, Bd. LV. Darmstadt: Wissenschftliche Buchgesellschaft, 1968.

Lämmert, Eberhard. Bauformen des Erzählens. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1968.

Leibfried, Erwin. Kritische Wissenschaft vom Text. Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie. Stuttgart: Metzler, 1970

Lockemann, Fritz. Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. Geschichte einer literarischen Gattung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert. München: Hueber, 1957.

Löwith, Karl. Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts. Marx und Kierkegaard. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1941.

Majut, Rudolf. Lebensbühne und Marionette. Ein Beitrag zur seelengeschichtlichen Entwicklung von der Genie-Zeit bis zum Biedermeier. Germanische Studien, Heft 100. Berlin: Emil Ebering, 1931.

Malmede, Hans Hermann. Wege zur Novelle. Theorien und Interpretation der Gattung Novelle in der deutschen Literaturwissenschaft. Sprache und Literatur, Bd. 29. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1966.

Maren-Grisebach, Manon. Methoden der Literaturwissenschaft. Dalp-Taschenbücher, Bd. 397. Bern: Francke, 1970.

Mayer, Wilhelm. "Zum Problem des Dichters Lenz". Archiv für Psychiatrie, LXII (1920), 889 f.

Meixner, Horst. "Naturalistische Natur. Bild und Begriff der Natur im naturalistischen Drama". Diss., Freiburg, B., 1961.

Meyer, Herman. Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Stuttgart: Metzler, 1961.

Muir, Edwin. The Structure of the Novel. 8. Aufl. London: Hogarth, 1960.

Müller, Andreas. Landschaftserlebnis und Landschaftsbild. Studien zur deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts und der Romantik. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1955.

Neuse, Werner. "Hauptmanns und Rilkes Der Apostel". GR, XVIII (1943), 196-201.

Pfeiffer, Johannes. Die dichterische Wirklichkeit. Versuche über Wesen und Wahrheit der Dichtung. Hamburg: R. Meiner, 1962.

Polheim, Karl Konrad. Novellentheorie und Novellenforschung. Ein Forschungsbericht: 1945-1964. Referate aus DVLG. Stuttgart: Metzler, 1965.

______. Hrsg. Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil, hrsg. von K. K. Polheim. Deutsche Texte, Bd. 13. Tübingen: Niemeyer, 1970.

Porterfield, Allen Wilson. "Poets as Heroes of Epic and Dramatic Works in German Literature". Modern Philology, XII (1914), 65-99; 297-311.

Rehm, Walther. Experimentum Medietatis. Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. München: Rinn, 1947.

Revers, Wilhelm Josef. Die Psychologie der Langeweile. Meisenheim a.G.: Westkulturverlag, 1949.

Ruprecht, Erich. "Die Symbolik der neueren deutschen Dichtung". Studium Generale, VI (1953), Heft 6, S. 348-355.

Schunicht, Manfred. "Der 'Falke' am 'Wendepunkt'. Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses". GRM, N.F. X (1960), 44-65.

Sengle, Friedrich. Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution: 1815-1848. Bd. I: Allgemeine Voraussetzungen. Richtungen. Darstellungsmittel. Stuttgart: Metzler, 1971.

Stone, Alan A. und Sue Smart Stone, Hrsg. The Abnormal Personality Through Literature. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1966.

Storz, Gerhard. "Über die Wirklichkeit von Dichtung. Ein Versuch". WW, I (1953), Sonderheft, S. 94-103.

Thiess, Frank. Die Wirklichkeit des Unwirklichen. Untersuchungen über die Realität der Dichtung. Hamburg: Paul Zsolnay, 1954.

Ulshöffer, Robert. "Die Wirklichkeitsauffassung in der modernen Prosadichtung". DU, VII (1955), Heft 1, S. 13-40.

Weichbrodt, R. "Der Dichter Lenz. Eine Pathographie". Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten, LXII (1920), 153-187.

Weidlé, Wladimir. "Das Kunstwerk: Sprache und Gestalt", in Wort und Wirklichkeit. S. 129-163.

Weischedel, Wilhelm. Wirklichkeit und Wirklichkeiten. Aufsätze und Vorträge. Berlin: de Gruyter, 1960.

Wiese, Benno von. Novelle. Sammlung Metzler, M 27. Stuttgart: Metzler, 1963.

Wort und Wirklichkeit, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München: R. Oldenbourg, 1961 [Vorträge von: E. Preetorius, M. Buber, W. Heisenberg, C. J. Burckhardt, W. Schadewaldt und W. Weidlé].

Wundt, Max. "Die Philosophie in der Zeit des Biedermeiers". DVLG, XIII (1935), 118-148.

Zum Winkel, Helmut. "Die Schilderung von Wahnideen in der erzählenden Literatur". Diss., Marburg, 1942.